

प्रथम संस्करण	१९४९
द्वितीय संस्करण	१९५३
तृतीय संस्करण	१९५९
चतुर्थ संस्करण	१९६१
पंचम संस्करण	१९६४

प्रकाशक
 नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
 चन्द्रलोक, जवाहरनगर, दिल्ली-७
 बिक्री केन्द्र
 नई सड़क, दिल्ली-६

मूल्य
 पाच रुपये पचास पैसे

दुर्गा प्रिटिंग वर्क्स आगरा

भूमिका

प्रस्तुत ग्रंथ मेरे गवेषणात्मक निबन्ध का पूर्वाङ्क है। इसमें हिन्दी रीति-काव्य की भूमिका मात्र उपस्थित की गई है। ग्रंथ में तीन अध्याय हैं — पहले में रीति-युग की राजनीतिक और सामाजिक परिस्थितियों का ऐतिहासिक विवेचन करते हुए एक प्रकार से अभीष्ट चित्र के लिए आधार-फलक तैयार किया गया है। यहाँ मैं घटनाओं का प्रायः बताते हुए तत्कालीन जीवन की आन्तरिक प्रवृत्तियों को ही ग्रहण किया है क्योंकि काव्य का सीधा सम्बन्ध उन्हीं से है। जीवन की इन भौतिक, बौद्धिक, आध्यात्मिक एवं रागात्मक अन्तःप्रवृत्तियों में परस्पर क्या सम्बन्ध था, इसका निर्देश यथास्थान कर दिया गया है। दूसरे अध्याय में रीति-काव्य के शास्त्रीय आधार का साधारणतः ऐतिहासिक और विशेषतः सद्धान्तिक विवेचन है। इस प्रसंग में भारतीय काव्य शास्त्र के मूल सिद्धांतों और उन पर आश्रित सम्प्रदायों का नवीन साहित्य शास्त्र तथा आधुनिक मनोविज्ञान व मनोविश्लेषण शास्त्र के प्रकाश में विश्लेषण एवं स्पष्टीकरण किया गया है। आज काव्य शास्त्र के विद्यार्थी के लिए अध्ययन का यह सबसे महत्त्वपूर्ण विषय है और मैं विस्तारपूर्वक इस पर लिखना भी चाहता था। परन्तु प्रस्तुत निबन्ध के अंतर्गत इसके लिए अवकाश नहीं है। अतएव मैंने मूल सिद्धांतों को ही ग्रहण किया है, उनके विस्तार प्रसार और अंग उपांगों को छांट दिया है। मनोविज्ञान और नवीन काव्य सिद्धांतों के प्रकाश में भारतीय काव्य शास्त्र का अध्ययन हिन्दी में अभी अत्यंत विरल है—उपयुक्त अध्ययन में मैंने इसी महत्त्वपूर्ण प्रसंग की रूपरेखा बांधने का विनम्र प्रयत्न किया है। तीसरे अध्याय में रीतिकाल की सामान्य प्रवृत्तियों का विश्लेषण है। यहाँ भी मैंने अपने विवेचन को प्रवृत्तियों तक ही सीमित रखा है। व्यक्तियों का यद्यपि स्वतंत्र महत्त्व नहीं दिया गया, परन्तु निष्कर्षों में अधिकांशतः सभी प्रतिनिधि रीति-कवियों के मुद्रित और हस्तलिखित (प्राप्य) ग्रंथों का आश्रय लिया गया है।

हिन्दी में रीति-काव्य प्रायः उपेक्षा का ही भागी रहा है। द्विवेदी युग के आलोचकों ने इस कविता को नीतिभ्रष्ट बहुर तिरस्कृत किया, छायावाद के प्रतिनिधि कवि लेखक इसको अति ऐंद्रिय और स्थूल बहुर हय समझते रहे और आज का प्रगतिशील समीक्षक इसका सामंतवाद की अभिव्यक्ति मानकर

प्रतिक्रियावादी कविता कहता है। मैंने शुद्ध साहित्यिक (रस) दृष्टि से ही इस कविता की सामान्य प्रवृत्तियाँ का विश्लेषण और मूल्यांकन करने का प्रयत्न किया है—अ य वाह्य मूल्या को प्रयत्नपूर्वक बचाया है। और, इस दृष्टि से आप देखेंगे कि यह काव्य न हेय है और न उपेक्षणीय। इस रसात्मक काव्य का अपना विशेष महत्त्व है।

आकाशवाणी, १९४९

११/४/५९

विषय-क्रम

१	रीति-काव्य की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि	१
१	राजनैतिक स्थिति	१
२	सामाजिक परिस्थिति	६
	कवि और कलावत्ता की विचित्र स्थिति	
	मुगल परिवार और मुगल-दरबार	
	विलास और शृंगारिकता	
	हिंदू मुसलमानों की जातीय स्थिति	
	नैतिक अवस्था	
३	धार्मिक परिस्थिति	१६
	बौद्धिक ह्रास	
४	कला की प्रवृत्ति	२३
	स्थापत्य कला	
	चित्र-कला	
	संगीत	
२	रीति-काव्य का शास्त्रीय आधार	३१
१	रीति शास्त्र का आरम्भ	३१
	वेद-वेदांग, व्याकरण शास्त्र दशम	
	काव्य शास्त्र का वास्तविक आरम्भ	
२	रस-सम्प्रदाय	३३
	'रस' शब्द का अर्थ और इतिहास	
	रस-सम्प्रदाय का संक्षिप्त इतिहास रस की परिभाषा	
	रस की स्थिति भट्ट लोल्लट, श्री शबुव भट्टनायक	
	साधारणीकरण अभिनवगुप्त के सिद्धान्त—	
	उनकी शक्ति और सीमाएँ	
	रस का स्वरूप संस्कृत साहित्य शास्त्र का मत यूगपीय	
	साहित्य शास्त्र और मनोविज्ञान की दृष्टि से रस	
	का स्वरूप विवेचन—अपना मन और उसकी	
	स्थापना ।	

भाव का विवेचन भाव की परिभाषा, स्थायी और
संचारी का अंतर—मनोवृत्ति और मनोविकार
का अंतर स्थायी भाव को मनोवैज्ञानिक स्थिति ।
रसा और भावों की संख्या, पाश्चात्य साहित्य शास्त्र में
रस मूल प्रवृत्तियाँ और प्रवृत्तिगत भाव । निष्कर्ष ।

३ अलंकार सम्प्रदाय

८४

अलंकार सम्प्रदाय का संक्षिप्त इतिहास
अलंकार की परिभाषा और घम
अलंकार और अलंकार का भेद
अलंकारों का मनोवैज्ञानिक आधार
भारतीय और यूरोपीय अलंकार शास्त्र
रसानुभूति में अलंकार का योग

४ रीति-सम्प्रदाय

१०१

रीति सम्प्रदाय का संक्षिप्त इतिहास
रीति की परिभाषा और स्वरूप
रीति और शैली साम्य और वैषम्य
रीति एवं गुण और दोष की स्थिति और उनका रस से
सम्बन्ध

गुण की मनोवैज्ञानिक स्थिति, दोष की स्थिति

५ वक्रोक्ति सम्प्रदाय

११३

संक्षिप्त इतिवृत्त
वक्रोक्ति का स्वरूप
विवेचन
वक्रोक्तिवाद और अभिव्यक्तिवाद
आचार्य शुक्ल की आलोचना

६ ध्वनि-सम्प्रदाय

१२३

ध्वनि सिद्धान्त का संक्षिप्त इतिहास
ध्वनि का आधार और स्वरूप
व्यंजना शक्ति
ध्वनि और रस
ध्वनि के अंतर्गत अन्य सिद्धान्तों का समाहार
उपसंहार—सिद्धान्त समन्वय

१ | रीति-काव्य की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

राजनीतिक स्थिति

आज ५० रामचन्द्र शुक्ल द्वारा किया हुआ हिन्दी-साहित्य का काल विभाजन प्रायः सवभाय-सा ही हो गया है।—और वास्तव में सवधा निर्दोष न होते हुए भी, वह बहुत-बुद्ध सगत तथा विवेकपूर्ण है। उसके अनुसार रीतिकाल के अंतगत स० १७०० से स० १९०० तक पूरी दो शताब्दियाँ आ जाती हैं।

सम्बत १७०० से १९०० तक भारत का राजनीतिक इतिहास चरम उत्कर्ष को प्राप्त मुगल-साम्राज्य की अवनति के आरम्भ और फिर क्रमशः उसके पूर्ण विनाश का इतिहास है। सम्बत १७०० में भारत के सिंहासन पर सम्राट शाहजहाँ आसीन था। मुगल वैभव अपने चरम उत्कर्ष पर पहुँच चुका था—जहाँगीर ने जो साम्राज्य छोटा था, शाहजहाँ ने उससे और भी श्री-वृद्धि एवं विकास कर लिया था। दक्षिण में अहमदनगर गालकुण्डा और बीजापुर राज्या ने मुगल का आधिपत्य स्वीकार कर लिया था, और उत्तर पश्चिम में स० १६६५ में कंधार का किला मुगल के हाथ आ गया था। अब्दुल हमीद लाहोरी के अनुसार उसका साम्राज्य मिथ के लहिरी बंदरगाह से लेकर आसाम में सिलहट तक और अफगान प्रदेश के बिस्त के किले से लेकर दक्षिण में ओसा तक फैला हुआ था। उसमें २२ सूबे थे, जिनकी आमदनी ८८० करोड़ दाम अथवा २२ करोड़ रुपया थी। देश में अखण्ड शांति थी, गजाना माला-माल था। हिन्दुस्तान की कला अपने चरम वैभव पर थी। मयूर सिंहासन और ताजमहल का निर्माण हो चुका था। परन्तु उत्कर्ष के चरम बिंदु पर पहुँचने के उपरान्त यही से अपवर्ष का भी आरम्भ हो गया था। अप्रतिहत मुगल बाहिनी पश्चिमोत्तर प्रांता में लगातार तीन बार पराजित हुई—मध्य एशिया के आक्रमण बुरी तरह विफल हुए। इन विफलताओं से न केवल धन-जन की हानि हुई वरन् मुगल साम्राज्य की प्रतिष्ठा को भी भारी धक्का लगा। उधर दक्षिण में भी उपद्रव आरम्भ हो गये थे। बाहर से यद्यपि हिन्दुस्तान सम्पन्न और शक्तिशाली दिखाई देता था परन्तु उसके अतस्तता

मे अज्ञात रूप से क्षय के बीज जड़ पकड़ रहे थे। जहाँगीर की मन्तो अंशाहजहा के अपव्यय दोना का परिणाम अहितकर हुआ। जिस प्रकार माहि के इतिहास में भक्ति-वाच्य के चरम वैभव के बाद स० १७०० के आस-पास ही कविता क्षय ग्रस्त होना लगी थी, ठीक उसी प्रकार राजनीतिक इतिहास मुगल साम्राज्य भी अपने सम्पूर्ण यौवन को प्राप्त वर्ग के उपरान्त हामामु हो चला था।

स० १७१५ में शाहजहाँ बृहत् सल्त तैमूर पट गया—दश में एक अफवाह उड़ गई कि सम्राट की मृत्यु हो गई। मुगलान में चूँकि उत्तराधिकार का कोई निश्चित नियम नहीं था अतएव दुभाग्यवश बादशाह के जीवन-काल में ही उसके पुत्रों में सिंहासन के लिए युद्ध आरम्भ हो गया। यह युद्ध रीति-काल के आरम्भ की सबसे प्रथम और सबसे अधिक महत्वपूर्ण राजनीतिक घटना है—इसका राजनीतिक और नैतिक प्रभाव समस्त देश पर पड़ सम्राट का सबसे बड़ा पुत्र दारा अपने सांस्कृतिक व्यक्तित्व के कारण केवल सम्राट का ही धरन प्रजा का भी स्नेह भाजन था—परन्तु वह कूटनीति से अनभिज्ञ था। इसके विपरीत दूसरे राजकुमार औरंगजेब का व्यक्तित्व कठोर और दृढ़ था। उसकी हादिक शक्तियाँ जितनी सीमित थी, वौदिक शक्तियाँ उतनी ही विकसित थी। मानव चरित्र के अध्ययन में उसकी गति अपरिमित थी—उसकी दृष्टि अतः प्रवेशिनी और निगम शक्ति स्थिर सा थी। कूटनीति में वह दक्ष था। दारा के विपरीत वह कट्टर सुन्नी था—उसका धार्मिक सहिष्णुता का सबका अभाव था। दारा और औरंगजेब का युद्ध सांस्कृतिक और राजनीतिक का युद्ध था। कई जगह कई महीना तक मोर्चा लगा सारा साम्राज्य ईश्वर के मदुश प्रतापी मुगल सम्राट के पुत्रों में होने के इस भयंकर युद्ध का विस्फारित था स क्षय रहा था। हिंदू और उदात्त मुसलमान दारा की ओर थे—कट्टर सुन्नी औरंगजेब की तलवार पर इस्लाम की विजय की आशा केन्द्रित किये हुए थे। भाग्य के अनुग्रह से दारा पूर्ण पराजय हुई—देश ने इस लावप्रिय राजकुमार के वध का लामहारा टाटकर अपनी आँखों से देखा। उन्होंने देखा मानो नैतिक और धार्मिक विश्वास को पैरानले कुचलता हुआ औरंगजेब भाइया के खून की नदी पार : सिंहासन तक पहुँच गया है और अब से उस पर आसीन है। औरंगजेब राज्य काल स० १७१५ से स० १७६४ तक एक सम्पूर्ण अठ्ठ शताब्दी आच्छादित किये हुए है। उसका बृहत् राज्य-काल अशांति और सघर्ष इतिहास है। इसका पूर्वार्ध तो प्रायः जमींदारों राजाओं तथा हिंदुओं

धार्मिक उपद्रव एवं विद्रोहों का दमन करन में बीता। सबसे विकट उपद्रव आगरा, अवध और इलाहाबाद के सूबा में हुए। आगरा प्रान्त में गोकुल के नेतृत्व में जाटा ने, अवध में बंस राजपूतों ने, और इलाहाबाद में हरदी तथा जय जमींदारों ने शासन की अमायपूर्ण नीति के विरुद्ध विद्रोह किया। औरंगजेब ने यथासमय सभी को शांत किया और इन उपद्रवी हिंदुओं से प्रतिशोध के लिए मथुरा में बंशवदास का मंदिर और काशी में विश्वनाथ का मंदिर विध्वस्त करा दिया, जिससे उसकी हिंदू विरोधी नीति और भी स्पष्ट हो गई। उधर बुंदेलखण्ड में छम्पतराय विद्रोही हो गए और उनकी मृत्यु के उपरान्त उनके पुत्र महाराज छत्रसाल आजीवन मुगलों का विरोध करते रहे।

बकिबर साल में अपने ग्रन्थ 'छत्र प्रकाश' में उनकी वीरता और बलिदान का ओजस्वी वर्णन किया है

मारि तुरक को मुह मुरकायो। रन में विजय बुंदेला पायो ॥
 मुरके तुरक लग फिरे खोल्ह्यो। बल बिधान पर हल्ला बोल्ह्यो ॥
 बजे नगारे फेर जुझाऊ। रन में रुप्यो उमड़ि बलबाऊ ॥
 पहर राति भर मार मचाई। मुरख्यो तुरक उहाँ लम लाई ॥
 ओढ़ि अरिन के डाल ठबेला। भली सूर्यो बल करन बुंदेला ॥
 खभिर छेत तहपर बिचलायो। सूबन के उर साल सलायो ॥
 सले साल सुबानि क, धक्कनि हल पठान।
 दियौ भाल छत्रसाल क, राजतिलक भगवान ॥

राजपूताना में मारवाड़ के उत्तराधिकार के प्रश्न का लेकर अशांति फैली हुई थी। अब तक राजपूताना के प्रमुख राज्य मुगलों की निष्कपट रूप से सेवा करते रहे थे—जोधपुर के राजा जसवन्तसिंह और जयपुर के मिर्जा जयशहाह न साम्राज्य की ओर से युद्ध करते हुए ही अपने प्राण गँवाए थे। राजा जसवन्तसिंह की मृत्यु के उपरान्त औरंगजेब ने जयपुर पर अधिकार कर लिया जिसके कारण मारवाड़ और मेवाड़ मुगलों के विरुद्ध हो गए—उधर उन्होंने शाहजादा अकबर की भी अपनी ओर तौड़कर औरंगजेब की विपक्ष में परिस्थिति में डाल दिया। अंत में हार तो राजपूतों की ही हुई, फिर भी दुर्गादास जत तक मुगलों का सामना करता रहा। इधर आत्म रक्षा के निमित्त हिंदू धर्म के विभिन्न समुदायों में भी चेतना जागृत हो रही थी। नारनौल और मेवाड़ के प्रान्तों में सतनामी मत के लोग ने भयंकर धार्मिक विश्वास का परिचय दिया। उनके अदभुत साहस को देखकर तो मुगल सैनिक उनमें अतिप्राकृतिक शक्तियों का संदेह करने लगे और स्वयं औरंगजेब को—

जो मुसलमानों या 'ज़िंदा पीर' ममता जाता था—अपना हाथों से दुआएँ और आयेतें लिए निगमर शाही झंडा में टाँकनी पड़ी। पत्रों में लिखा था अमृतोष बंद रहा था। गुरु गगनदास की हत्या और गुरु गोविन्दसिंह के बच्चा पर किये गए पाशविष अत्याचारों उनको निरमिता लिया था और सिख धर्म के नीचे एक साम्यवादी गतिवृत्ति का निर्माण और विकास हो रहा था परन्तु स्वतंत्र शक्ति अभी इनमें भी नहीं आई थी। स्वयं गुरु गोविन्दसिंह ने ही मुगल का मनमय स्वीकार कर लिया था। दक्षिण की दशा और भी पुरानी थी। औरंगजेब की धार्मिक अहिंसकता न दक्षिण के शिवाजी और भी पुरानी थी। औरंगजेब की धार्मिक अहिंसकता न दक्षिण के शिवाजी करने में अगम्य था अतएव शिवाजी की अध्यक्षता में मराठे शक्ति सगठित कर रहे थे। कुछ दिन तो वे बेचल उपद्रव ही करते रह, परन्तु फिर शिवाजी ने व्यवस्थित राज्य स्थापित कर लिया। गुरु रामदास आदि के प्रभाव से दक्षिण के हिंदुओं में राष्ट्रीय पुनर्जागरण के लक्षण दृष्टिगत हो रहे थे। भूपण ने शिवाजी की राष्ट्रीय भावना का जो वर्णन किया है वह अत्युक्तिपूर्ण होन टूट भी वस्तुस्थिति से बहुत दूर नहीं है। शनाहिया ने मुगल सेना अपराज्य समझी जाती रही थी, परन्तु शिवाजी ने यह स्वप्न भग्न कर दिया। मराठों का यह प्रदेश हिंदी भाषी प्रान्तों से दूर था। अतएव इस पुनर्जागरण का प्रभाव वहाँ तक सीमित रहा—उत्तर के प्रांत उसमें अमृष्ट रह। वहाँ की हिंदू जनता अभी उमी प्रकार आत्मचेतना ग्रस्त थी। राज्य-बाल के उत्तराध में सम्राट का ध्यान दक्षिण पर केन्द्रित रहने के कारण उत्तराध में देश की अव्यवस्था और भी बढ़ गई। इस प्रकार औरंगजेब के शासन-काल में देश की राजनीतिक स्थिति डाँवाडोल थी विशाल मुगल साम्राज्य की चूनें ढीली पड़ गई थी और वह अपनी विशालता का संभालने में अगम्य हो गया था। शाहजहाँ और औरंगजेब पूणत अहंवादी सम्राट थे—उनका अपने निगम अथवा 'याय विचार में किसी प्रकार का हस्तक्षेप नहीं था। इसलिये सम्राट का अपना व्यक्तित्व साम्राज्य के लिए अमीम महत्त्व रखता था। ये लोग अपने मंत्री आप थे। इस भयंकर व्यक्तिवादी राजतंत्र का परिणाम यह हुआ कि मुगल शासन न तो भारतीयों को एक राष्ट्र में परिणत कर पाया और न सशक्त स्थायी राज्य ही प्रतिष्ठित कर पाया। जनता को किसी प्रकार की आर्थिक स्वाधीनता नहीं थी, उसे अपने 'याय विचार या वैयक्तिक स्वातंत्र्य का कोई अधिकार नहीं था, राजनीतिक अधिकार तो उस समय अकल्पनीय थे। शासन पूणत व्यक्ति की इच्छा पर था—जिसके लिए वैधानिक नियमों

का कोई महत्त्व नहीं था, विद्रोह और क्रांति का ही भय था। मुगल सम्राटों की शासन प्रणाली स्पष्ट रूप से सामंतीय थी। अकबर के समय में राजकीय कमचारियों का नकद वेतन मिलता था, परन्तु शाहजहाँ के राजत्व-काल में आकर इन लोगों की संख्या इतनी बढ़ गई कि राज्य का कोष उसका पूरा ढ़र पाता था। अतएव शाहजहाँ को जागीर की प्रथा चत्तानी पड़ी। इस प्रकार उसके समय में साम्राज्य की शक्ति अमीरों और जागीरदारों के सैनिक बल पर ही अवलम्बित रहती थी। परन्तु इनमें आपस में विद्वेष था और इनके पारस्परिक कलह और दल-बंदी राज सेवा में प्रायः बाधक होते थे। औरंगजेब के समय में राज्य का खज और भी बढ़ गया था—वह हमेशा अपने जागीरदारों और सामंतों से बड़े बड़े उपहार लेकर उस पूरा करन की फिराक में रहता था। एक प्रकार से वह ओहदे बेचने लग गया था। मुसलमानों के लिए धार्मिक पागड़, हिंदू के लिए धर्म परिवर्तन—और उन दानों के लिए ही बड़ी बड़ी भेटें—उस समय पद-प्राप्ति के साधन थे। इस प्रकार सामंतीय शासन निबल हो गया था, बेचारे जागीरदारों का भट के रूप में इतना धन सम्राट को देना पड़ता था कि वे अपना निर्वाह भी नहीं कर पाते थे। स्वभावतः उनके सैनिक बल का ह्रास होने लगा था। वे छोटे छोटे जमींदारों के उपातों का भी दमन नहीं कर पाते थे। स० १७६४ में औरंगजेब की मृत्यु हो गई। अभी तक उसका दृढ़ व्यक्तित्व धुरी के समान समस्त साम्राज्य को संभाले हुए था। उसकी मृत्यु के बाद एक साथ साम्राज्य की शक्तियाँ छिन्न भिन्न हो गईं। औरंगजेब के प्रखर अहंवाद ने उसके सभी पुत्रों का व्यक्तित्व का निर्जीवि बना दिया था। परिणाम यह हुआ कि उसका कोई भी उत्तराधिकारी इतने बृहत् राज्य का संभालन में समर्थ न हो सका और साम्राज्य का ह्रास बड़े वेग से आरम्भ हो गया।

संभवतः १७६४ के बाद भारतीय इतिहास घोर राजनीतिक पतन और अव्यवस्था का इतिहास है। यह अशान्ति और अव्यवस्था क्रमशः बढ़ती ही गई और अंत में १८१४ के गदर में जाकर इसका पूरा पयबसान हुआ। मुगल वंश की राजनीतिक प्रतिभा नष्ट हो चुकी थी। अंतःपुर में क्षुद्र द्वेष और प्रणय की लीला चल रही थी—राज्य के उत्तराधिकारी उचित शिक्षा और सत्कार के अभाव में विलासी, निर्वीर एवं व्यक्तित्वहीन हो गए थे। मुगलों के जैसे राजत्व विधान के लिए, जहाँ सम्पूर्ण व्यवस्था सम्राट का व्यक्तित्व पर ही आश्रित रहती थी, इस प्रकार का वातावरण पूर्णतया घातक सिद्ध हुआ। केन्द्रीय शासन के दुबल हो जाने के कारण भिन्न भिन्न प्रान्तों के अधिपति स्वतंत्र होने लग गए थे। मुगल-दरबार स्वयं अमीरों और राजकीय अधिकारियों

की उच्चाकाक्षा का रगस्थल बना हुआ था। इन लोगों के पारम्परिक ईर्ष्या-द्वेष का ऐसा ताण्डव नचन हा रहा था मानो सम्राट का अस्तित्व ही न रहा हा। फर्रुखसियर के समय में सयद भाइया और तुरानी सरदारा का उदाहरण इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है। सयद भाई ता बादशाहों को बनाने बिगाड़ने की शक्ति रखते थे। आगरा और राजपूताना में जाट और राजपूतों के विद्रोह हो रहे थे, दिल्ली के उत्तर में सिखा का प्रभुत्व बढ़ रहा था—बड़ा धैरागी के उपद्रवों ने बहादुरशाह और फर्रुखसियर दोनों के नाक में दम कर दिया था। दक्षिण में मराठा की शक्ति अप्रतिरुद्ध बढ़ रही थी। निबल मुगल शासक प्रायः उनकी शक्तों का मानकर उनको चौक बसूल करने का फर्मा देकर जैसे तैसे अपनी मुसीबत दूर करते थे। इधर यूरोप से आयी हुई व्यापारी कम्पनिया हिन्दुस्तान की अव्यवस्था से उत्साहित होकर धीरे धीरे, परन्तु दृढ़ता से, अपने पैर फैला रही थी। अंगरेजों और फार्मीसिया में काफी प्रभुत्व जमा लिया था।

इतिहासकारों ने इस काल के इतिहास को तीन भागों में विभक्त किया है

१ पहले में मराठों का प्रभुत्व बढ़ा। सम्बत १७६५ में नादिरशाह का हमला हुआ। हिन्दुस्तान की मेना अपना उत्साह और पराक्रम खो बैठी थी—अनुशासन सबका शिथिल हो गया था। निदान नादिरशाह के विजयोत्साह के सम्मुख उसकी घोर पराजय हुई। मुहम्मदशाह बंदी बना और दिल्ली में कत्ल-आम का हुक्म हुआ। सिंधु नदी के पश्चिम के प्रान्त ईरानिया के अधीन हुए। शामन और भी जजरित हो गया। अवध के सूबदार सआदतअली खा, बंगाल के अलावर्दी खा, और दक्षिण के निजामुलमुल्क आसफजाह स्वतन्त्र हो गए।

२ दूसरे भाग में अवध और दक्षिण के सूबदारों के गृह-कलह से आंतरिक शक्ति क्षीण हो गई। अफगान शासक अहमदशाह अब्दाली के हमले शुरू हो गए। सम्बत १८१८ में उसने मराठों की मम्मलित शक्ति को पूरी तरह से पराजित कर दिया। मराठों के वर्धमान प्रभुत्व को पानीपत की पराजय से विशेष आघात पहुँचा। अंगरेजों का अधिकार विस्तृत हो चला। उन्होंने बक्सर के युद्ध में शाह आलम को हराकर अपने आश्रय में ले लिया और बंगाल, बिहार, उड़ीसा की दीवानी के बदले उसे इलाहाबाद और कड़ा के जिले दे दिए। इधर उन्होंने फार्मीसी सना का भी पूरी तरह हराकर उसके बल को निशेष कर दिया। मराठा का उत्पन्न एक बार फिर हुआ लेकिन आपस के सघर्षों से वह शीघ्र ही कुण्ठित हो गया।

३ पतन-काल के तीसरे भाग में मराठा की शक्ति भी निशेष हो गई और अंगरेजों का प्रभुत्व सम्पूर्ण उत्तरी भारत में दृढ़ हो गया। मुगल साम्राज्य

अब केवल दिल्ली और आगरा के आस पास तक ही सीमित रह गया था। इस प्रदेश को भी बचारा शाह आलम अपन नियन्त्रण में नहीं रख पाता था, क्योंकि उसके पास अपना कोई सैन्य-बल नहीं था। इस समय दिल्ली-दरबार की आन्तरिक राजनीति केवल उग्र पंडितों का इतिहास है जो दरबार के विभिन्न दल में वजीर पद की प्राप्ति के लिए हाँ रहे थे। इन पंडितों में मराठे, जाट, रहेल और अवध के नवाब मुख्य भाग ले रहे थे। उनकी छोटी छोटी लड़ाइयाँ उस समय का इतिहास भरा हुआ है।^१

शाह आलम के बाद अब्दुर शाह द्वितीय गद्दी पर बैठा। उसका समय में ससनऊ के नवाबों का बादशाह की उपाधि प्राप्त हुई, अगरेजा न उसे बादशाह स्वीकार किया। यह स्थिति भी बहुत दिनों तक न रही। अगरेजों ने बंगाल के बाद बनारस, इलाहाबाद और अवध पर अधिकार कर लिया—और फिर कुछ समय में ही नामशेष मुगल राज्य का अन्त करके सारे उत्तरी हिंदुस्तान पर अपना राज्य स्थापित कर दिया। इसी समय के एक पत्र में गवर्नर जनरल एलेनब्रुक ने रेजीडेंट टामस मटकाफ का लिखा था—‘बादशाह की ऊपरी शाना शीकत का शृंगार उतर चुका है। उसके वैभव की पहली-सी चमक-दमक नहीं रही, इसलिये कलम के एक डोब में बादशाह की उपाधि का अन्त कर देना कुछ भी कठिन नहीं है।’

इस युग में दूसरे हिंदू प्रदेशों की भी लगभग यही दशा थी जो दिल्ली राज्य की थी। हिन्दी के रीति-वाक्य का मृजन और पोषण जिन प्रान्तों में हुआ वे हैं अवध, बुंदेलखण्ड और राजस्थान। अवध की राजनीतिक परिस्थितियों का उल्लेख मुगल-साम्राज्य के प्रमग में ऊपर ही हो चुका है। राजस्थान में इस समय मुख्य चार राज-वंश थे—अम्बर के कछवाह, मवाड़ के सिसोदिया, मारवाड़ के राठौर और बाटा-बूंदी के हाड़ा। राजस्थान का इतिहास भी इस समय पतन का इतिहास है। इसका स्पष्ट प्रमाण यह है कि मुगल-साम्राज्य के इस विनाश-काल में भी वे लोग अपनी शक्तिता को संचित और एकत्रित करके हिंदू प्रभुत्व स्थापित न कर पाए। और, करते भी कैसे? राजपूतों की अनादि काल से चली आई हुई पूट इस समय तो और भी ज़ारा पर थी। बंदुपत्नीय राजपूत राजाओं के रनिवासों में मुगल हरमा की तरह आन्तरिक कलह और ईर्ष्या का नग्न नय हाँता था—एक-एक राजा की कई विवाहिता रनिमाँ और जनक रनिताएँ हाँती थीं। अहकार इन राजपूतों में इतना भयंकर था कि उसके सम्मुख कोई भी आत्मा, कोई भी सम्बन्ध नहीं

^१ डॉ० तराचन्द—‘हिंदुस्तान में निकलिय’ का सचित्र इतिहास’।

टिक सकता था। पिता पुत्र में अधिकार के लिए युद्ध होना यहाँ भी मामूली बात थी। अगर दिल्ली का औरंगजेब पिता को बंद कर सकता था, तो मारवाड़ का अमरसिंह अपने पिता की हत्या भी कर सकता था। मेवाड़ में बण्डावत और शक्तावत-वंशों में भयंकर गृह-युद्ध था, जिससे मेवाड़ की सम्पूर्ण शक्ति जजर हो गई थी। राजस्थान में पूणत सामन्तीय शासन था, जिसमें सब-मुछ शासक के व्यक्तित्व पर ही निर्भर रहता था। राजा का व्यक्तित्व ही शासन चक्र की घुरी था, उसमें निष्पक्षता आ जाने से सम्पूर्ण व्यवस्था का छिन्न भिन्न हो जाना स्वाभाविक था। व्यक्ति की यह प्रधानता एक ओर राजपूतों में स्वामि भक्ति, देश प्रेम, जाति और घम के प्रति प्रगाढ़ आस्था जैसे चारित्रिक गुणों का विकास करती थी, दूसरी ओर निरन्तर अशांति गृह-युद्ध और वैयक्तिक अधिकार चेष्टा को भी जन्म देती थी जिससे सगठन असम्भव हो जाता था। बाह्य भय के अभाव में प्रायः आन्तरिक वैर-भावना उभर आती थी और वैयक्तिक प्रतिद्वन्द्वों के कारण सम्पूर्ण व्यवस्था अस्त-व्यस्त हो जाती थी। जब राजपूत-वैयक्तिकता आन्तरिक सगठन में ही इतनी बाधक थी तो राजस्थान का जातीय सगठन कैसे सम्भव होता। दो एक बार मराठा और मुगलों के विरुद्ध इस प्रकार सगठन के प्रयत्न भी हुए, परन्तु उनका कोई सत्परिणाम असम्भव था क्योंकि राजपूतों का वंशगत अहंकार और उनके शत-शत अकारण विद्रोह किसी प्रकार के भी सगठन को विफल कर देते थे। उधर मुगलों की पराधीनता से उनका नैतिक बल नष्ट हो चुका था, अतएव उनमें स्थिरता और सच्ची देश भक्ति का प्रायः अभाव ही था। उनकी ये उत्तेजनाएँ सन्निपात के रोगी की उत्तेजनाएँ ही थी।

इस प्रकार ऊपर के अध्ययन से हम निम्नलिखित परिणामों पर पहुँचते हैं—
(१) मगस्त देश युद्धा और विप्लवों से आक्रांत था, जिनके कारण व्यवस्था पूणत छिन्न भिन्न हो गई थी। केन्द्रीय शासन के निबल हो जाने से विभिन्न प्रान्तों में छोटे-छोटे महत्त्वहीन शासन स्थापित हो चुके थे। मुगल साम्राज्य की विराट् गरिमा के नष्ट हो जाने से देश की राजनीति में क्षुब्धता आ गई थी।

(२) यह राजनीतिक अघ पतन का युग था। शासन-समुदाय में मौलिक प्रतिभा निशेष हो चुकी थी। स्वयं औरंगजेब भी सफल राजनीतिज्ञ नहीं था। अकबर और उसके सचिव भगवानदास टोडरमल आदि की राजनीतिक योग्यता की इस युग में कल्पना भी नहीं की जा सकती थी।

(३) इस युग में उत्तरी भारत में औरंगजेब को छोड़कर कोई भी प्रथम श्रेणी का व्यक्तित्व नहीं उत्पन्न किया। मुगल परिवार व्यक्तित्वहीन सन्तानें

उत्पन्न कर रहा था। औरंगजेब के सभी उत्तराधिकारी कमचारिया के हाथ की कठपुतली थे। व्यक्तित्व का इतना घोर अकात और किसी युग में नहीं पड़ा।

(४) इसी समय देश पर भयंकर बाह्य आक्रमण हुए—नादिरशाह और अहमदशाह अब्दाली के हमलो न गिरती हुई दीवारों का एक धक्के में धराशायी कर दिया। दिल्ली के कत्त आम और पानीपत की पराजय १ देश के रहे मह नैतिक बल को भी नष्ट कर दिया।

(५) इस युग का शासन विधान स्वेच्छाचारी राजतन्त्र था जो सैनिक सामन्तीय पद्धति पर चल रहा था। औरंगजेब के अशक्त उत्तराधिकारियों के हाथ में पड़कर वह ऐसा अस्त व्यस्त हो गया था कि उपयुक्त विधान के सभी दुर्गुण उमम उभर आए थे।

(६) शाहजहाँ में अपने शासन-काल के उत्तरार्ध में जिस धार्मिक असहिष्णुता का आगमण कर दिया था औरंगजेब ने उसे पूर्णता को पहुँचा दिया। परिणाम-स्वरूप हिंदू और मुसलमानों में पाथक्य की एक तीखी चेतना उत्पन्न हो गई थी। दोनों ही निर्बीज हो चले थे। हिंदू पदाक्रांत थे और मुसलमान विलास जजर।

सामाजिक परिस्थिति

जैसा कि डॉ० इश्वरीप्रसाद ने लिखा है भारतीय इतिहास यहाँ तक सम्राटों के जीवन और उनकी विजय पराजय का इतिहास है, विदेशी यात्रियों के अतिरिक्त किसी भी देशी इतिहासकार ने भारतीय जनता के सामाजिक जीवन का विवरण नहीं दिया—

“शाहजहाँ के समय में हिंदुस्तान का समाज सामन्तीय आधार पर स्थित था। सम्राट् इस सामाजिक व्यवस्था का केन्द्र था, उसके अधीन मनसबदार या अमीर थे जो ऊँचे-ऊँचे आहूदा पर थे। इनके बाद साधारण कमचारियों का वर्ग था, जो राज्य के छोटे छोटे विभागों में काम करते थे। उस समय का मध्यवर्ग अधिकतर इन्हीं लोगों से निर्मित था। इनके अतिरिक्त, व्यापारी, साहूकार, दुकानदार आदि भी थे, परन्तु ये लोग आर्थिक दृष्टि से मध्यवर्ग की स्थिति में हास हुए भी शिक्षा सस्कृति से हीन थे। निम्न वर्ग में नौकरी पेशा लोग और मजदूरों के अतिरिक्त भारत का बृहत् कृषक समुदाय भी था, जो सोना पड़ा बरबसे मिट्टी पर गुजर कर रहा था। आर्थिक और राजनीतिक दृष्टि से सारा समाज दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता था—एक उत्पादक वर्ग और दूसरा भाक्ता वर्ग। उत्पादक वर्ग में कृषक-समुदाय और श्रमजीवी थे। ये लोग शासन और युद्ध के मामलों से सबथा पृथक् रहकर अपने खेती व्यापार

के बामा म लग रहने थे, सरकार का घर दत थे और उसका बदले आतरिक तथा बाह्य उपद्रवा से आण पान थे । भावना उग सम्राट के परिवार और दरबारा से लेकर उनका नौकर चारर और दासा तक फैला हुआ था । यह वग राज्य की शक्ति था, अतएव उत्पादन वग पर इसका पूर्ण प्रभुत्व था । सामाजिक स्थिति भी स्वभावतः इनकी श्रेष्ठतर थी । इन दाना के बीच बहुत बड़ा अंतर था—शासक और शासित—शापन और शापित का ।”

कवि और कलाकृति की विचित्र स्थिति

इन दो वर्गों का अतिरिक्त एक तीसरा वर्ग विद्वाना का था, जो बादशाह, बड़े जमीरा और छोटे ठोठे रईसा के आश्रय में रहत थे । कवि और शिक्षित कलाकार इसी वर्ग में प्राणी थे । इस प्रकार इस युग में कविता और कलाकृति की स्थिति कुछ विचित्र थी । जन्म से इनका सम्बन्ध प्रायः निम्न और मध्य वर्ग से होता था, परन्तु रहत थे उच्च वर्ग के आश्रय में । अतएव यद्यपि इनके व्यक्तित्व का निर्माण दोना वर्गों के विभिन्न संस्कारों से ही होता था फिर भी उसमें प्रधानता उच्च वर्ग के संस्कारों और उसका आशा-आकांक्षा की रहती थी । क्योंकि बाद में निम्न जनता से इनका कोई सम्बन्ध नहीं रह जाता था । निम्न वर्ग ने तो इतना सम्पन्न ही था कि इनकी कृतियाँ पर पुरस्कार द मके और न इतना शिक्षित ही कि उनका रस ले सके । परन्तु शाहजहाँ के उपरान्त इन लोगों के लिए राजकीय आश्रय का द्वार भी बंद हो गया और औरंगजेब की मृत्यु के बाद तो साम्राज्य की शक्ति का विवेकीकरण वेग से आरम्भ हो गया । इसका परिणाम यह हुआ कि कवि और कलाकार भी दिल्ली के दरबार को छोड़कर विभिन्न राजाओं, सूबदारों, नवाबों और रईसों के दरबार में बिलहर गए, स्वभावतः उनकी भी सामाजिक स्थिति बहुत गिर गई ।

मुगल-परिवार और मुगल दरबार

शाहजहाँ का राज्य-काल वैभव और ऐश्वर्य से जगमग था । वीरनगर, दूबनियर, मनुची आदि विदेशी यात्री सम्राट के दरबार का ऐश्वर्य दलहर स्तब्ध हो गये थे । उन सभी ने चित्रमय मुगल दरबार की मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है । सम्राट की व्यक्तिगत जीवन चया पर अपार धन राशि व्यय की जाती थी । सम्पूर्ण मुगल परिवार में रत्ना और मणियों का मुक्त प्रयाग होता था । उनके वस्त्रों और आभूषणों के व्यय का अनुमान लगाना साधारणतः असम्भव था । सम्राट के लिए प्रतिवर्ष एक हजार बहुमूल्य वस्त्र तैयार होते थे, जो वर्ष के अंत तक दरबार में आने वाले जमीर उमराओं को भेंट कर दिये जाते थे । शाहजहाँ वैभव और विलास की मूर्ति था । उसका शरीर स्वर्ण

खचित वस्त्रों, रत्न हारा और बहुमूल्य इत्रों से आपूण रहता था। मुगल अन्तःपुर का वैभव इन्द्र भवन का मात करता था। बनिबर लिखता है—“मैंने (मुगल हरम में) प्रायः प्रत्येक प्रकार के जवाहिरात देखे हैं, जिनमें बाज तो असाधारण है। व इन माती की मालाओं का कंधा पर ओढ़नी की तरह पहनती हैं। इनके साथ दोनों तरफ मोतिया की कितनी ही मालाएँ हाती हैं। सिर में वे मोनिया का गुच्छा सा पहनती हैं, जो माथे तक पहुँचता है, और जिसके साथ एक बहुमूल्य आभूषण जवाहिरात का बना हुआ मूरज, और चाँद की आकृति का होता है। दाहिनी तरफ एक गोल छोटा सा गहना होता है जिसमें दो मोतियाँ के बीच जड़ा हुआ एक छोटा सा ताल हाता है। कानों में बहुमूल्य आभूषण पहनती हैं और गदन के चारों तरफ बड़े बड़े मोतियाँ तथा अन्य बहुमूल्य जवाहिरात के हार, जिनके बीच में एक बहुत बड़ा हीरा, लाल, याकूत या नीलम और इसके बाहर चारों तरफ बड़े बड़े मोतियों के दान होते हैं।” एक शब्द में इन बगमा का सारा शरीर आपादचूड़ जवाहिरातों से ढका हुआ हाता था। इनकी पाशाओं बहुमूल्य और इन में बसी हुई होती थी—दिन में न जान कितनी बार ये वस्त्र बदलती थीं। रीति-काव्य की वास्तव सज्जाओं को इनसे सीधी प्रेरणा मिलती होगी। दरबार के जमीरा और कमचारियों का जीवन भी कम लक्ष्यपूर्ण नहीं था। अधिकृत राजा भी अपने मुगल-अभिप्रेतियों का अनुसरण करते थे। उनके महला में भी इन्द्र मभा जुड़ी रहती थी। अवध के नवाब और जयपुर, मारवाड़ आदि के हिंदू राजाओं के जीवन वृत्त इसके साक्षी हैं। ये लोग अन्य भवना में रहते थे, जो विलास की सामग्री से जगमगर होते थे। उत्सवों और पर्वों के दिनों में इनमें शोभा का स्वर्ण उत्तर आता था। तुलना कीजिए

(१) प्रतिबिम्बित जय साह बुति दीपति दरपन धाम ।

सब जगु जीतन की करयो काय-भ्यूह मनु काम ॥ (विहारी सतसई)

(२) फटिक सिलान सो सुधार्यो सुधा-मदिर,

उदधि-दधि को सो अधिकारी उमय अमर ।

बाहिर ते भीतर लो भीति न दिखय 'देव'

दूध-कसो फेनु फलो आपन फरस बर ॥

तारा-सो तरुनि ताम ठाढी शिलमिलि होति,

मोतिन को जोति मिली मल्लिका को मकर-द ।

आरसो से अम्बर मे आभा-सो ज्यारी लागे,

प्यारी राधिका को प्रतिबिम्ब-सो लगत नद ॥ (दश सुजान बिनोद)

नगर से बाहर चित्र विचित्र उपवन और उद्यान सुशाभित थे जोर स्थान स्थान पर रमणीक सरावर, जिनके पार्श्वों पर खड़े हुए बिहारी जोर दब जैसे अनेक रमिक 'मणि कुच जाचर विच बाह' देकर भीग पट घर को जान वाला सुंदरिया की शोभा निरखते रहने हांग। जोरगजेव के बाद जब देश की ममृद्धि का क्षय होन लगा तो प्रास्तविक वैभव का स्थान वैभव के प्रदर्शन न ले लिया, जा धारतर पतन का सूचक था।

विलास और शृंगारिकता

वैभव जोर विलास का सहज सम्बन्ध है। अतिशय वैभव का यह युग अतिशय विलास का युग भी था। मुगल अतपुर में हजारों स्त्रियां रहती थी। बर्नियर के साक्ष्य के अनुसार बहुधा राजमहला में भी भिन्न भिन्न वर्णों और जातियों की २००० स्त्रियां रहती थी—जिनके कर्तव्य कम भिन्न भिन्न होते थे। इनमें अनेक बादशाह की सेवा और बहुत सी शाहजादियां के मनोरंजन और शिक्षा आदि के लिए नियुक्त थी। शिक्षा प्रायः आशिकाना गजला फारस की अश्लील प्रेम कहानियां आदि की ही होती थी। इनमें से कुछ स्त्रियां से जासूसी का काम लिया जाता था। ये कुछ स्त्रियां स्थान स्थान से सुंदरी स्त्रियों का बोखे फरेव या लालच से महल में ले आती थी। रीति काव्य की दृष्टि से बहुत कुछ इनका ही प्रतिरूप थी। सम्राट के महलों में सुंदरी के साथ सुरा का भी उन्मुक्त व्यापार था। मदिरा पान उस समय का सबसे भयंकर व्यसन था। हिंदू जोर मुसलमान समान रूप से धार्मिक निषेधों का उपहास करते हुए मदिरा का निर्वाध सेवन करते थे। अमीरा जोर राजाओं के महलों में शृंगारिकता का नग्न नृत्य होता था। सैनिक शिविरों में भी वेश्याओं का जमाव रहता था—मुगल सना की सहायता के लिए कामदेव की भी वृद्ध सेना चला करती थी। छोटे ठाट अधिकारियों और रईमों के सामने भी यही आदर्श था और उनका भी सारा समय भोग विलास में ही व्यतीत होता था जिसका विवरण देव जोर अथ कविता के अष्टयामा में अत्यन्त स्पष्ट रूप से मिलता है।

औरंगजेब ने इस अतिचार का बदल करने का प्रयत्न किया, उसने सुरा जोर अन्य मदक वस्तुओं का निषिद्ध कर दिया। वेश्याओं को शादी करने पर मजबूर किया, परन्तु समस्त देश में वासना का सागर ऐसे प्रबल वेग से उमड़ रहा था कि शुद्धिवादी सम्राट के सभी निषेध प्रयत्न उसमें बह गए। अमीर उमराओं ने उसके निषेध पत्रों को शराब की सुराही में उसी तरह गव कर दिया, जिस तरह कि कुछ वर्ष बाद स्वयं औरंगजेब के उत्तराधिकारी मुहम्मद

शाह रेंगीले न नादिरशाह के पत्र को गव कर दिया था। मदिरा और प्रमदा के अतिरिक्त विलास के अन्य साधन भी प्रचुर मात्रा में वतमान थे। अनेक प्रकार के स्वादिष्ट भोजन और पक्वान्ना का उपयोग होता था। साहित्य में यदनाम 'पद्माकर' का छंद उमकी एक क्षीण श्रांति भर जाता है

गुलगुली मिलमे गलोचा है गुनीजन है,
चादनी हैं चिख हैं चिरागन की माला हैं।
वहै 'पद्माकर' ल्यो गजक गिजा हैं सजो,
सेज हैं सुराही हैं, सुरा हैं और व्याला है ॥
शिशर के पाला को न व्यापत कसाला तिहैं,
जिनके अधोन एते उदित भसाला हैं।
तानतुक ताला हैं विनोद के रसाला हैं।
सुबाला हैं दुशाला हैं विशाला चित्रशाला है ॥ (जगद्विनोद)

विलास की अगणित ललित क्रीडाओं का संचय था। अतः पुर में शतरंज, चौसर और गजीफा के खेल इनका मनोरंजन करते थे बाहर शिकार या पतंगबाजी। तरह-तरह के पशु पक्षी—कबूतर, लाल, तोता, मना आदि के स्वरा से रनिवास गूजत रहने थे। अक्सर के जमान की हाथी और चीता की लड़ाई का स्थान अब दाज और मिक्क का लड़ाई न ले लिया था।

बिहारी के अनेक दोहों में इनका प्रतिबिम्ब मिलता है

(अ) उडत गुडी लल्लि लाल की अँगना अँगना माह।

बौरी लौं बौरी फिरति, छुवति छबोली छाह ॥

(आ) ऊँचे चित सराहियत, गिरह कबूतर लेहु।

भलकित वृग मुलकित बदन तनु पुलकित किहि हेतु ॥ (सतसई)

देश की परिस्थिति ज्या ज्या बिगड़ती गई, त्या त्या विलास व ये साधन भी अधिन अम्बस्थ हात गए जिनसे समाज का मानस पूणत विवृत हो गया। श्री वग

श्री वग की दशा इसके विलकुल विपरीत थी। वण व्यवस्था का ताप हो चुका था अतः समाज व्यवसाय और पशा के अनुसार भिन्न भिन्न वर्गों में विभक्त था। सभी वर्गों के लोग सुविधानुसार प्रायः सभी काम करते थे परन्तु इन वर्गों का जीवन दैन्य और शोषण से आक्रांत था। इनमें अधिकतर आबादी किसान ही की थी। दिन भर काम करने के उपरान्त वे गरीब सिर्फ एक बार ही भोजन कर पाते थे। मुगल बादशाहों के असह्य युद्धों बहुमूल्य इमारतों, उनके और उनके अमीरों के विलास वैभव सभी का

भार अत मे जाकर इन किसानों पर ही पड़ता था। सचमुच इस समय के प्रासाद इही लोगों की हठिया पर गड़े हुए थे, इही के अमी और रक्त की वृद्ध जमकर अमीरों के मोती और लाला का रूप धारण कर लेती थी। राजा के अबाध अपव्यय का क्षति-भूति अनेक प्रकार के उचित-अनुचित कर्मों द्वारा की जाती थी, यमचारीगण राजा का और अपना उदर विमाना का खून चूसकर भरते थे। सम्राट, मूयदार, फौजदार, जमींदार सभी का शिकार बेचारा किसान था जिसके कष्टों को बवल भगवान् ही शायद मुँह से बोलता था। शाही सेना के सिपाहों, बनजारा की टालियाँ, राजपूतान के डाकू उनकी हरी भरी फसला को सहम-नहस कर देने थे, घर-घर लूट लेते थे। दीन प्रजा सबका शत्रु होकर ग्राहि-नाहि कर उठी थी। मजदूरों और कारीगरों को या ही बेगार के लिए पकड़ लिया जाता था। उनकी मजदूरी अबसर कोट से मिलती थी। उधर भयकर अकाल और महामारी के प्रकोप न उनका जीवन असह्य कर दिया था। इस प्रकार हिन्दुस्तान की आर्थिक स्थिति एक साथ बिगड़ गई थी। देश का धन समृद्धि का ही नाश नहीं हुआ बरन शिल्प, कौशल, मस्तिष्क और कला की भी दुर्गति हो गई थी।

हिन्दू मुसलमानों की जातीय स्थिति

हिन्दुओं का राजनीतिक पराजय ने उनके जातीय संगठन को सबका छिन्न भिन्न कर दिया था। किसी दृढ़ जाघार के अभाव में हिन्दुओं में जाति भेद की भावना प्रबल हो उठी थी। वे मन्त्रों के उच्चारण अथवा यज्ञापवीत धारण करने के अधिकारों का लेकर उनमें आपस में भयकर संघर्ष चल रहे थे। धार्मिक दम्भ अबाध गति से बढ़ रहा था। शूद्र सबका अस्पृश्य समझे जाते थे उधर मुसलमान समस्त हिन्दू जाति को ही हीन समझते थे। शासन उनका था ही, अतएव हिन्दुओं की अपेक्षा उनकी सामाजिक स्थिति का श्रेष्ठतर हाना स्वाभाविक था। हिन्दुओं के साथ शाहजहाँ के समय से ही ज्यादतियाँ हो रही थी उनके मन्दिर तुड़वा दिए गए थे, विद्यालय और पुस्तकालय नष्ट कर दिये गए थे उत्तम और मेना पर प्रतिबन्ध था। राज्य के पदाधिकार उनके लिए प्रायः वर्जित ही थे। इस प्रकार हिन्दू मुसलमानों में पाथक्य की एक तीव्र चेतना अब भी बनी हुई थी। परन्तु औरंगजेब के बाद ज्यों-ज्यों मुगल शासन क्षीण होता गया और देश विपत्ति ग्रस्त होता गया यह पाथक्य कुछ कम अवश्य होने लगा था। उनके सामाजिक सम्पर्क गहरा होने लगे—निगुण सन्ता और सूफी फकीरों के प्रभाव से उनकी धार्मिक भावनाओं में भी थोड़ा बहुत समन्वय हुआ। उधर उनके पारम्परिक आचार विचारों में भी

बहुत कुछ समता आ गई। हिंदू मुसलमानों के उत्सव, सस्कार रीति रिवाज, आमोद प्रमोद आदि में साधारणतः भेद करना बठिन हो गया। गाँव के लोगों के व्यवहार में तो यह जभेद और भी अधिक था। परन्तु यह एकता किसी प्रकार स्थायी नहीं थी—घाँड़ से भी उलट फेर से स्थिति बिगड़ जाती थी, स्वयं मुसलमानों में शिया और सुन्नी का, तूरानी और ईरानी का भयंकर भेद भाव था।

नैतिक अवस्था

राजनीतिक और सामाजिक अधोगति का स्वाभाविक परिणाम था नैतिक अधोगति। हिंदू युग युग से पदाव्दात रहने के कारण और मुसलमान विलास तथा आन्तरिक एवं बाह्य ढंढों से जजर हाकर अपना नैतिक बल खो बैठे थे। दोनों की निर्वाध इन्द्रिय लिप्सा की आर सचेत ऊपर हो चुका है, पर वह नैतिकता का एक पहलू है। उसका अतिरिक्त अन्य सभी पहलू भी इस युग में सबका दुबल हो गये थे। अपने अनियन्त्रित अपव्यय का भरन के लिए कम चारी बग गुले आम रिश्वत लेता था। बड़े बड़े अधिकारियों से लेकर छोटे छोटे कमचारियों तक निश्चित का बाजार गम था। स्वयं बादशाह ओहवे देखते थे और आवश्यकता पड़ने पर दूसरों को उत्कीर्ण देकर अपने पक्ष में करने का प्रयत्न भी करते थे। औरंगजेब ने अनेक दुग इसी प्रकार विजय किये। अनेक हिंदुओं का धन और आहुदा का लालच देकर मुसलमान बनाया। उसके बाद के सम्राट शक्तिशाली अमीरा और बाह्य आक्रमणकारियों से घूस देकर ही अपनी रक्षा करते रह। शाही खानदान विलासजय दुगुणों का केन्द्र था—वहाँ ईर्ष्या, द्वेष, छल, कपट और पडयंत्रा का नगा नाच होता था। उत्तराधिकार के लिए होने वाले पडयंत्रा और युद्धों में मुगल राजकुमारों ने जिस नृशंसता और पापाचार का परिचय दिया उसका नैतिक प्रभाव जनता पर बहुत ही बुरा पड़ा। प्रजा के हृदय से स्वामि भक्ति, सत्याचरण और कर्त्तव्य निष्ठा की भावनाएँ लुप्त हो गई, स्वायत्तता प्रबल हो उठी। बाद में जहाँदारशाह जैसे बादशाहों ने तो मुगल वंश का गौरव बिलकुल ही धूल में मिला दिया। उसकी रखैल लातकुर स्वयं सम्राट और बड़े बड़े अमीरा का जनता में अपमान कर देती थी। यही व्यवहार राजपूताना में मारवाड़ नरेश विजयसिंह की पासवनी वश्या उसके और उसके सामन्तों के साथ कर रही थी। शाहजादा, राजपुता एवं अमीरजादा की शिक्षा का उचित प्रबंध नहीं था। उनका भरण पोषण जिस क्लृप्त वातावरण में होता था, वह उन्हें विलासी और निर्वीर ही बना सकती था—उन पर हिजड़ी और मुक्ती दासिया

का प्रभुत्व था। उनके शिक्षक भी नेतनमोगी सेवका से अधिक सम्मान नहीं पाते थे। यही कारण था कि छोटी उम्र से ही वे (औरंगजेब के प्रधान मंत्री के पोते) मिर्जा तफ्ज़ुर की तरह बाजार में आवारागर्दी और जोरता में छेड़ छाड़ शुरू कर दते थे। जनता के आचार रक्षा के प्रयत्न केवल पागण्ड की ही वृद्धि कर रहे थे। नैतिक बल के ह्रास में लोग पूर्णतः भाग्यवादी बन गए थे। सभी वर्ग के लोग की ज्यातिप में प्रगाढ़ आस्था थी—ममूला और अमीरा के साथ साथ ज्यातिपिया का एक समुदाय चलता था। हिंदू नृपतिया की अध आस्था का तो कहना ही क्या? वे तो शत्रु ने बिना पत्ता भी नहीं तोड़ सकते थे। इस घोर भाग्यवाद का स्वाभाविक परिणाम था नैराश्य। वास्तव में इस सम्पूर्ण युग को ही नैराश्य का गहन अवधार आच्छादित किए हुए था। शाहजहाँ और औरंगजेब के पन्ना में—इस युग की सभी घटनाओं में—विषाद की गहरी छाया स्पष्ट है और ज्यादा-ज्यादा समय बीतता गया वह छाया भी गहरी ही होती गई। भीषण राजनीतिक विषमताओं ने धार्मिक जीवन के विस्तृत क्षेत्र में स्वस्थ अभिव्यक्ति और प्रगति के सभी मार्ग अवरुद्ध कर दिए थे। निदान लोग की वृत्तियाँ अन्तर्मुखी होकर अस्वस्थ काम बिलास में ही अपने को व्यक्त करती थी। बाह्य जीवन से घृणा होकर उन्हें अन्तःपुर की रमणिया की गोद में ही प्राण मिल सकता था। अतिशय बिलास की रगीनी नैराश्य की कालिमा में ही अपना रंग का सचय कर रही थी। युग जीवन की गति जैसे रुद्ध हो गई थी।

धार्मिक परिस्थिति

धर्म की स्थिति और भी दयनीय थी। जसा डॉ० ताराचंद ने लिखा है— इस समय हिंदू और मुस्लिम धर्म के अनुयायियों में तीन प्रकार के लोग थे पहला वर्ग विद्वाना पण्डितों और मौलवियों का था, जो विधिवत शास्त्रीय धर्म का अध्ययन और अनुसरण करते थे। ये लोग अपने धर्म ग्रन्थों की आज्ञाओं का अक्षरशः पालन करते थे। अपना धर्म इनके लिए एक सनातन सत्य था और शास्त्रों की बाणी ईश्वर की बाणी थी जिसमें किसी प्रकार का परिवर्तन सम्भव नहीं था। हिंदी प्रांतों में शास्त्रीय धर्मों में इस समय मुख्यतः वैष्णव धर्म की शाखा प्रशाखाओं का प्रचार था और उनमें भी सबसे अधिक प्रचलित श्री कृष्ण भक्ति शाखा, क्योंकि वही युग की प्रवृत्ति के अनुकूल थी। कृष्ण सम्प्रदाय में भी इस समय तक कई उप सम्प्रदाय आविर्भूत हो गए थे और विभिन्न स्थानों पर उनकी गढ़ियाँ विद्यमान थीं। बल्लभ सम्प्रदाय में विठ्ठलनाथ जी की मृत्यु के उपरांत उनके सात पुत्रों में शोक, कामवन,

काँकरोली, श्रीनाथद्वारा, सूरत, बम्बई और काशी में भिन्न भिन्न मात गढ़िया स्थापित कर ली थी। इन लोगों में अनेक विद्वान् हुए—उदाहरणार्थ काँकरोली के गो० हरिरायजी महाराज, जिन्होंने श्रीनाथजी की 'प्राक्कथ वार्ता' का प्रणयन किया। इनके अनिरिक्त अथ गोस्वामिया ने भी कल्लभाचार्य के अणु भाष्य की व्याख्या करने का क्रम प्रचलित रखा, परन्तु गोकुलनाथजी के उपरांत इस सम्प्रदाय में किसी ने भी मौलिक एवं महत्वपूर्ण कार्य नहीं किया। बाद में गढ़िया के स्थापित हो जाने से इन लोगों पर भी देश की तत्कालीन लोक रूचि का प्रभाव पड़ा। बम्बई के अभिशाप से य भी अछूत नहीं रह पाए। डा० गोस्वामिया का सम्पर्क राजाआ और श्रीमाना से बढ़ने लगा और वे उन्हें ही गुरु दीक्षा देने के लिए लालायित रहने लगे। जनता की इनकी गढ़िया में कोई पूछ नहीं थी, और चूँकि ये लोग जनता में बाहर जाकर धर्म का प्रचार नहीं करते थे, अतएव उसमें उनका सम्पर्क स्वभावतः ही कम हो गया था। साथ ही राजसी ठाठ बाट के वातावरण में रहने के कारण इनकी साधना और तत्त्व चिन्तन में भी शैथिल्य आ गया था। धर्म का तात्त्विक विचार एकदम रुक गया था और उसके स्थान पर भक्ति के बाह्य विलास अत्यन्त समृद्ध हो गए थे। सेवा-अचना की सूक्ष्मातिसूक्ष्म विधियाँ का जाविज्वाहरी हो गया था। जब भक्त लोग इस प्रकार एष्य और विलास में मगल्य थे तो भगवान् उनसे क्या वचित रहते।

उनके विलास के लिए भी नूतने साधन एकत्र किए गए थे कि 'अवध के नवाब तक को उनसे ईर्ष्या हो सकती, या कुतुबशाह भी अपने अन्तपुर में उनका अनुसरण करना भव्य की बात समझते।' यही दशा साधव, निम्बाक, चतय तथा राधावल्लभीय सम्प्रदायों की गढ़ियों की थी। उनमें राधा की महत्ता के कारण शृंगार भावना और भी स्पष्ट रूप से व्यक्त हो रही थी।

चैतय सम्प्रदाय का वृत्तावन और बंगाल में खूब जाग रहा था। जीवन की लोकप्रियता के कारण उसका जनता से घनिष्ठ सम्पर्क था। अतः उसमें अपेक्षाकृत जीवन भी अधिक था। परन्तु उसी लोगों की भक्ति भावना के साथ परकीया भाव को भी प्रोत्साहन दिया। उच्च रूपगोस्वामी ने सम्पूर्ण नायिका भेद को ही कृष्ण भक्ति में फिट कर दिया। कृष्ण सम्प्रदाय ने अनिरिक्त अथ सम्प्रदायों में भी इसी प्रकार तत्त्व चिन्तन क्षीण और बाह्य अचन-विलास समृद्ध हो चला था।

मठ और मन्दिर देवदासियाँ और मुरलियाँ के चरणों की छन उन में गूँजते रहते थे। महाराष्ट्र में अवश्य इस समय तुकाराम के अभंगा और

रामदास के 'दास बोध' द्वारा धार्मिक जागृति हो रही थी। तुकाराम तुलसी और सूर की कोटि के सत्त और बड़ थे। उनके अभिगान दक्षिण भारत की जनता को शुद्ध भक्ति रम में विभोर कर दिया और उधर रामदास ने भी जीवनगन्धर्म की प्रतिष्ठा करते जनता में उत्साह और शक्ति का संचार किया। मध्य धर्म में भी यथेष्ट जीवन था परन्तु य सभी धार्मिक प्रवृत्तियाँ हिन्दी प्रांतों से बाहर पड़नी थी। अतएव हिन्दी-साहित्य में उन्माद कोई विशेष सम्बन्ध नहीं था। तात्पर्य यह है कि जन-जीवन की धारा में असम्पृक्त रहकर धर्म इस युग में रुढ़िवाद बन गया था। जीवन की शक्ति उसमें नहीं रह गई थी। सम्पन्न हिन्दुओं में धर्म के प्रति आस्था तो निःशेष हो चुकी थी, केवल धर्म भीरुता शेष थी। इस युग के सम्राटों का दृष्टिकोण पूजन ऐहिक था और उनके प्रभाववश उनके निकट सम्पर्क में आने वाले उच्च वर्ग और सम्पन्न मध्य वर्ग का भी यही दृष्टिकोण हो गया था। मुसलमानों के लिए तो इस ऐहिकता का स्वीकार करना सहज था परन्तु हिन्दुओं का पूरी तरह इसी रम में रंग जाना उतना सरल नहीं था। उनकी प्रवृत्ति उन्हें ऐहिकता की ओर खींचती थी, परन्तु मस्कारों पर परलोकवाद का बोझ था। परिणाम यह हुआ कि धर्म का नीति और विवेक से सम्बन्ध टूट गया। धर्म की आंतरिक आध्यात्मिक शक्ति क्षीण हो गई। बाह्य विलास और प्रसाधन बढ़ गए और विलासी नाग धर्म के इन्हीं शृंगारपरक रूपों की ओर जाकृष्ट हानि लगे, जिनमें उनके अपने विलासपूर्ण जीवन का समर्थन मिलता था। इस प्रकार इस युग में धर्म का स्वस्थ दार्शनिक आधार सबका नष्ट भ्रष्ट हो गया था।

इस्लाम को हिन्दू धर्म की अपेक्षा विजेताओं का धर्म होने का लाभ था, परन्तु उनके अनुयायियों का भी धार्मिक जाश ठण्डा पड़ गया था। मुस्लिम और मौलवी यद्यपि अब भी विभिन्न जलवायु और देश-काल में रची हुई कुरान की आयता का कट्टरता से पालन कर रहे थे 'हिफजे कलाम अल्लाह' का अब भी उनको उतना ही आग्रह था, परन्तु मुसलमानों के राजनीतिक और नैतिक अधःपतन का प्रभाव इस्लाम पर भी पड़ बिना नहीं रहा था। उसमें भी रुढ़िवाद का प्रचार बढ़ रहा था। मुसलमान जनता की आध्यात्मिक वृद्धि कराने को हिफज करने भर से नहीं होती थी, क्योंकि हिन्दू शास्त्रों की भांति कुरान भी सामयिक जीवन के प्रवाह में दूर पड़ गया था। रीति काल में धार्मिक अभिजात्य की यही दशा थी।

इनको छोड़कर अब दूसरे वर्ग पर आइए। यह अशिक्षित जन समुदाय का वर्ग था। ये लोग स्वभावतः अंध विश्वासी थे। उनकी भक्ति

भावना धर्म के बाह्यांगी तब ही सीमित थी। ये लोग व्रत-तीर्थ आदि में विश्वास करते थे। सन्ता और पीरा की सब प्रकार की अध-परम्पराओं और गीतिया का पालन करते थे। जादू टोने में भी इन्हें प्रगाढ़ विश्वास था। झुण्ड-के झुण्ड स्त्री पुरुष पीरो के तबिया पर अपनी मुरादें लिये पहुँचा करते थे और ये लोग, जो अधिकांश में रंगे हुए सियार हान थे, उनको पर्जों तावीज बगैरह धकर खूब लूटते और भ्रष्ट करत थे। मनुष्य पूजा भी अपने विवृत रूप में वर्तमान थी। हिंदू मुसलमान दोनों ही अपने गुरुआ और पीरा का ईश्वर का दर्जा देने लग गए थे। डॉक्टर सरकार लिखते हैं कि हिंदुआ का अध विश्वास यहाँ तब बढ गया था कि वे प्रत्येक विशाल बाहु व्यक्ति को हनुमान का अवतार मान-कर पूजना शुरू कर देने थे। इतना हान पर भी बहुत उड़ी सत्तया राम कृष्ण के ही उपासका की थी। राम और कृष्ण की जीवन गाथा ही इनके लिए धर्म ग्रन्थ थी। वध में राम लीला नियमित रूप से हुआ करती थी और विभिन्न पर्वों पर उत्सवा तथा कथा-कीर्तना का आयोजन किया जाता था जिनमें 'रामचरितमानस' की कथा हाती थी मूरदास और मीरा के पद गाय जाते थे। मुसलमानों में उस हाते थे जहाँ मूफियाना गज़लें और कव्वाली गा गाकर वे लोग अपनी भक्ति भावना प्रकट करत थे। इस प्रकार जनता की धर्म भावना उनके मनोबिनाद का साधन भी थी। वही लौकिक संकटा में परत नर-नारिया के हृदय में परलोक की आशा उत्पन्न करके उन्माह और उत्फुरलता का संचार करती थी। अथवा उनका जीवन अमल्ला हा जाता। इस धार्मिकता में अध विश्वास हाते हुए भी जीवन की शक्ति थी क्योंकि इसका सीधा सम्बन्ध जनता के नित्य प्रति के सघप से था। यह परम्परा का पालन मात्र नहीं था, जीवन की आवश्यकता थी।

इन दोनों धर्मों के अतिरिक्त एक तीसरा उदार बग भी था जो शास्त्रीय कट्टरता और रुढ़िवाद से दूर रहकर हिंदू और मुसलमान दोनों को एक समान आधार पर समुक्त कर रहा था। यह बग कबीर नानक, दादू आदि निगुण सन्ता की परम्परा का अनुयायी था। इनका मूल सिद्धांत था ईश्वर की अविभाज्य एकता, जिसका आधार हिंदुओं का ब्रह्मात्मा और मुसलमानों का एकेश्वरवाद था। ईश्वर की एकता का स्वाभाविक परिणाम है सृष्टि की एकता—अर्थात् जीव मात्र की समानता। ईश्वर के प्रेमी का कर्तव्य है कि वह उसकी सृष्टि के जीव मात्र से समान प्रेम करे। अतएव हिंदू मुसलमान ब्राह्मण शूद्र का अंतर मिथ्या है। ससार दुखा की गान है। इसलिए ससार से विमुख हानर परमार्थी को ईश्वर में प्रेम करना चाहिए। जीवन में त्याग

और तपस्या की आवश्यकता है। तत्त्व चिन्तन और आन्तरिक भक्ति में परमात्मा मिलता है, बाह्य जाचारा से नहीं। म्भावतः ये योग व्रत, तीर्थ, रोजा नमाज जात पात, ज्वतारवाद भूति-पूजा और शास्त्रीय धर्म की जय विधियाँ का निम्नस्तर स्तर के केवल आत्म पुष्टि की ही भुक्ति का मायन मानते थे। इनके लिए निगुण ब्रह्म में तीन हाना ही मानव जीवन की सारवत्ता थी। प्रेम का माग वगैरे बंठित है उस पर चलना गुरु के बिना असम्भव है। अतएव मत्त गुरु की इन सम्प्रदायों में बड़ी महिमा थी। इन मानों ने हिन्दुओं में योग और भूमिका से प्रेम की भावना ग्रहण की थी।

हिन्दुओं में इस प्रकार के जनक पथ वनमान में जिनमें सत्तामी लाल दासी नारायणी आदि सत्रहवीं शताब्दी में प्रमुख थे। घरनीयाम और प्राणनाथ के अनुयायियों का प्रचार ज्ञान अठारहवीं शताब्दी के अन्त तक था। इनमें जगजीवन बुल्ला साहब, चन्दनदाम और उनकी ११ शिष्याएँ सहजोबाई और दयाबाई अपने पवित्र जीवन और मधुर बानियाँ के लिए प्रसिद्ध हैं। इनके बाद डूलनदास, भीष्मा पलटूनाम आदि हुए, जो उन्नीसवीं शताब्दी तक जीवित रहे। ये पथ भेद भाव से रहित होने के कारण पूणत सुसंगठित थे और आवश्यकता पड़ने पर अपनी शक्ति का परिचय भी दे सकते थे, जैसा कि औरंगजेब के समय में सननामिया ने किया। इनमें से काफी ऐसे भी थे जो मयत रूप से सासारिक जीवन व्यतीत करते थे। घरदार छोड़कर जंगल में धूनी रमना इन्हें प्रिय नहीं था। ये विवाहित थे और स्त्री-पुरुष दोनों को समान रूप से उपदेश देते थे। समाज के निम्न वर्ग में से उत्पन्न होने के कारण इनमें सामाजिक मिथ्याचार नहीं था। इसलिए उपक्षित जनता पर इनका अधिक प्रभाव था। लेकिन धीरे धीरे सम्पन्न व्यक्तियों के लोभित हान से इनमें भी गढ़ियाँ बनने लग गई थी, जिससे इनमें भी विलास वैभव की तृष्णा उत्पन्न हो चली थी।

मुसलमानों में भी इनके समानांतर कई मिलसिने थे, जिनमें शेख मुईनुद्दीन चिश्ती का चिश्तिया सिलसिला सबसे अधिक प्रभावशाली था। इसके अतिरिक्त निजामिया नवशरदिया बादरिया शताब्दिया इत्यादि और भी सिलसिले काफी लोकप्रिय थे। हिन्दुओं के पथों और मुसलमानों के इन सिलसिलों में बहुत सी बातें मिलती जुलती थी—“लोगों का विश्वास था कि ईश्वर एक है पर उसके अनन्क नाम हैं। दोनों समझते थे कि बिना किसी धार्मिक शिक्षक (गुरु या पीर) की शरण लिए भुक्ति प्राप्त करना बंठित है। आत्मा को पहचानने के लिए वे एक ही प्रकार के तरीकों का व्यवहार करते

ये। दोनों ध्यान और समाधि व साधन और दस माग के अनुभव और अवस्थाएँ एक समान जानते थे। दाना कपट, दिखावटी कम काण्ड और पूजा पाठ को, आदमी आदमी के भेदा को, वह जन, धन या स्थिति चाह किसी पर निर्भर हा, पुरा कहते थे। शांति और तपस्या के जीवन का एकमात्र आदर्श उन्हें आविर्भूत करता था। दाना के हृदयों में इस संसार के त्याग की परमा काक्षा थी और दाना का उद्देश्य ईश्वर के प्रेम का जीवन था। यह पवित्र धर्म मनुष्यों की आत्मा और चरित्र को ऊँचा उठाता था। इसके प्रभाव से समाज में सब वर्णों और जातियों के लोगों की स्वतन्त्रता और बराबरी की समान इच्छा जागृत हुई। मनुष्य का स्त्रिया के प्रति भाव बदलन लगा, बहुत से सुधार के कार्य उठाए गए और हिंदुजा मुसलमानों में निकट का सम्बन्ध स्थापित हुआ।”^१

फिर भी समग्र रूप में विचार करते हुए इन पथ प्रवर्तकों को विशेष महत्त्व देना अनुचित होगा, क्योंकि इनमें से कोई भी मौलिक प्रतिभावान नहीं था। इनके सिद्धांत कबीर व सिद्धांतों की क्षीण पुनरावृत्ति मात्र थे। इनमें से किसी ने भी तत्त्व दर्शन में कोई मौलिक योग नहीं दिया और न सत् साहित्य की विशेष श्रेष्ठि ही की। कबीर की क्रांतिकारी प्रतिभा, नानक और दादू की द्रवणशीलता और सुंदरदास की विद्वत्ता इनमें दुर्लभ थी। ये लोग तो बानियों के प्रचारक मात्र थे—स्रष्टा नहीं। प्रगति और सुधार का वह दुर्लभ उत्साह, आहत आत्मा की वह पुकार, जिसने १५वीं शताब्दी में सामाजिक और धार्मिक क्रांति उपस्थित कर दी थी, इस पतन काल में सम्भव नहीं थी।
बौद्धिक ह्रास

इस समय हिंदुस्तानिया का बौद्धिक धरातल बहुत नीचा हो गया था। हिंदुओं के लिए पृथ्वी और स्वर्ग दोनों का ही मार्ग बंद था, उनके व्यक्तित्व विकास के लिए कोई क्षेत्र नहीं था। युग युग की दामनी ने उनका नैतिक बल के साथ बौद्धिक प्रतिभा भी नष्ट कर दी थी। रामचरितमानस के स्थान पर अब ब्रज विलास की ही रचना हो सकती थी। सूर और नंददास की प्रतिभा संवत्सरा लुप्त हो चुकी थी, परंतु उनकी शृंगारिकता का निर्जीव अनुकरण अब भी बड़े उत्साह के साथ हो रहा था। कृष्ण-नाय की दीर्घ प्रेरणा के स्थान पर अब स्पूल ऐं द्रयता या निष्प्राण अवलंबन ही शेष रह गया था। अयाध्या के भक्त कवि राम का भी इसी रूप में अत्यन्त शृंगारिक चित्रण कर रहे थे।

^१ डॉ० ताराच—‘हिन्दुधर्म के निवासियों का मंडिप इतिहास’

कवीर का स्थान उग्र पलटू या भीखा साहब ने ले लिया। सस्कृत साहित्य का विकास तो जैसे सबथा अवरुद्ध सा ही हो गया था। पण्डितराज जगन्नाथ के उपरान्त साहित्य शास्त्र में केवल 'नजराजयशाभूषण' का नाम मिलता है जो कवि शिक्षा का एक अत्यन्त साधारण ग्रन्थ है। काव्य में जो दो ग्रन्थ मिलते हैं उनमें चमत्कार-क्रीडा और घोर शृंगारिकता की प्रवृत्ति ही शेष है। मारापत्त की 'मन रामायण' शाब्दिक क्रीडा का और लक्ष्मणाचाय की चण्डी कुछ पचाशिका घोर शृंगारिकता का निकृष्ट उदाहरण है।

मुसलमानों का भी बौद्धिक ह्रास बड़ बग से हो रहा था। अकबर जैसे उदारशास्य सम्राट के मामले में भी जो आत्माभिव्यक्ति का समुचित अवसर मिलता था। हमारे मुसलमान हिन्दुस्तान को ही अपना देश समझने लगे थे। अतएव उनकी सम्मति सस्कृति और उनके साथ उनकी प्रतिभा का यहाँ की उबरी भूमि में सहज विकास हो रहा था। परन्तु औरगजेब की समुचित मनावृत्ति ने एक ओर तो मुसलमानों के हृदय में यह भावना उत्पन्न कर दी कि उनकी मातृभूमि अरब ही है—अरब और फारस की सस्कृति ही उनकी सम्मति है, दूसरी ओर उसकी कठोर अहवादी नीति ने अपने पुत्रों तक का व्यक्ति-व विनाश का अवसर नहीं दिया था—अमीर उमराओं की ता-बात ही क्या? उस समय प्रतिभा का विकास राज-दरबार के आश्रय में ही सम्भव था परन्तु राज-दरबार का वातावरण उसके लिए सबथा प्रतिफल हो गया था। इसके अतिरिक्त अरब फारस की सस्कृति से कृत्रिम प्रेरणा प्राप्त करने वाली प्रतिभा भी कैसे पनप सकती थी? मुसलमानों का साहित्यिक माध्यम भी फारसी ही थी परन्तु फारस में हिन्दुस्तान के अच्छे-से अच्छे कवि की गणना साधारण श्रेणी के अंतर्गत की जाती थी। खुसरो और फैजी तक को दूसरी श्रेणी का कवि माना जाता था—फिर जत्ताली की ता पूछ ही कहाँ होती? शाहजहाँ के समय से ही फारसी साहित्य का ह्रास आरम्भ हो गया। अकबर के समय जो साहित्य रचा गया था—उसमें तत्कालीन सम्राट के व्यक्तित्व और उसमें प्रभावित साक जीवन की उदारता उच्चाक्षा-आकांक्षा का विस्तार और बल था। परन्तु उसके बाद विस्तार और मुक्त प्रगति में अवरोध आरम्भ हो गया, शांति की स्थिरता जान लगी, जो क्रमशः विलास और अलंकरण की ओर मुक्त होती गई। फलतः साहित्य में भी नैतिक स्फूर्ति और सशक्त शक्ती के स्थान पर अलंकरण का प्राधान्य होन लगा। इस समय का फारसी गद्य भी अत्यन्त अलंकरण है—उसमें सबंध शब्द और अर्थ का चमत्कार और भाषा की सतित क्रीडा मिलती है। चार घन दस प्रकार के गद्य का प्रतिनिधि ग्रन्थ

कहा जा सकता है। औरंगजेब के बाद ता मुसलमाना की स्थिति बिगड़ती ही गई। उनकी विलास जोण जाति शताब्दिया बाद कही भीर और गालिब पदा करन मे समथ हो सकी।

कला की प्रवृत्ति

मुगल वैभव का युग कला के वैभव का भी युग था। इस समय ललित और उपयोगी दानो प्रकार की कलाआ न अभूतपूर्व उन्नति की। कलाप्रिय मुगल सम्राटों ने फारसी और हिंदू शैली के सम्यक संयोग से विलासपूर्ण मुगल शैली का निर्माण किया जिसकी छाप नत्वालीन स्थापत्य, चित्रण, आलेखन आदि ललित कलाआ और जवाहरात—सान चादी व काम, कढ़ाई, धुनाई इत्यादि पर भी स्पष्ट अवित है। इन मभा मे एश्वय का उत्सास है।

स्थापत्य कला

शाहजहा के राजत्व-काल मे स्थापत्य कला अपन चरम एश्वय पर पहुँच गई थी। उसके दृढ़ रसिक व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति का सफल माध्यम सग मरमर का रेशमी कठारता ही हा सकती थी। उसने आगरा मे माती मस्जिद और ताजमहल का निर्माण किया और अपने राजत्व काल के उत्तरार्ध मे दिल्ली के लाल किले के स्वर्गिक प्रासादा का। काल के कपास पर स्थित नमन बिंदु ताजमहल और पृथ्वी के एकमात्र स्वर्ग दीवान-खास की कलात्मक समृद्धि अपरिमय है। अकबर की इमारता के विराट सौंदर्य व विपरीत, शाहजहा की इमारता का सौंदर्य सूक्ष्म कामल है। एक की कला मे यदि महाकाव्य (राम चरितमानस की विराट गरिमा और विगत विस्तार है ता दूसर की कला मे अलंकृत गीत-काव्य (बिहारी के दाहा) की रसात्मकता और सूक्ष्म चमत्कार है। मणिमुद्रिम की चित्र विचित्र कला महा चरम समृद्धि का पहुँच गई है—सान व रंग का मुक्त प्रयाग है, मणिया का जडाव और नक्काशी की सूक्ष्मता अद्भुत है। शाहजहा के स्थापत्य मे मूर्ति और चित्रण-कला की विशेषताएँ अधिक है। ताज मूर्ति-कला की कृति ही अधिक है और दीवान खास चित्रण-कला की। औरंगजेब के सिंहासनारोहण के उपरान्त मुगल साम्राज्य व क्षय के साथ ललित-कलाओं की भी दुदशा होन लगी। औरंगजेब सवधा अरसिक धम प्राण-व्यक्ति था। वह ललित-कलाआ को—लालित्य मात्र का—जीवन का पतन समथता था, अतएव शुरू से ही उसने उनक खिलाफ जिहाद बाल दिया। उसने धार्मिक जोश मे जाकर कई मंदिरा को, जो हिंदू-स्थापत्य-कला के उत्कृष्ट उदाहरण-वस्तुओं की मजा दिया, उनकी मूर्तियों को तोड़ दिया म सौंदर्य के प्रति, जैसे कोई मोह ही नहीं था। वस्तु-कला के विरुद्ध पक्षि

प्रातः १०।०० अथवा १०।००

महेश्वर रोह बीकानेर

उस कोइ धार्मिक विद्रोह नहीं होना चाहिए था, परन्तु फिर भी उसके समय में उल्लेख योग्य दो मसजिदें और एक मकबरा ही बन पाया। इसमें लाहौर की मसजिद अपेक्षाकृत सुंदर है। परन्तु कला की दृष्टि से वह जामा मसजिद का जैसा कि फगुसन ने लिखा है, घटिया अनुकरण मात्र है। दूसरी मसजिद जीनतुन्निमा की बनवाई हुई दिल्ली में है। स्वयं सम्राट और उसकी वगम के मकबर भी बहुत साधारण हैं, उनमें मुगल-कला की अधोगति स्पष्ट है। 'उनमें एक प्रकार की बरतता, रुखाई और उजाड़पन सा निर्दिष्ट होता है।' औरंगजेब के उपरांत मुगल सम्राटों के पास इतना कोप ही नहीं था कि वे इमारत बनवा सकें। केवल शाहआलम द्वितीय ने गुजरात में कुछ इमारतें बनवाईं जिनमें जैत शैली की अनुकृति है। अतएव अठारहवीं शताब्दी में मुगल-कला का थाड़ा बहुत आश्रय दिल्ली से दूर रमिक नवाबों के दरबारों में ही मिल पाया। परन्तु इस समय तक मौलिक प्रतिभा का इतना भयंकर ह्रास हो चुका था कि लखनऊ की ये सभी इमारतें निष्प्राण एवं सबंधा अनुकृत कला के ही निदर्शन मात्र रह गई हैं। इनमें किसी प्रकार का अपना भावनामय वैशिष्ट्य नहीं है—केवल शैलीगत विलास का पिष्टपेषण मात्र है। प्रसिद्ध कला ममज्ञ डा० स्मिथ ने इनकी कला को सबंधा दाम्भिक और कुत्सित कहा है।

हिंदुओं के संरक्षण में भी यद्यपि स्थापत्य ने विशेष उत्तति नहीं की, फिर भी उनके मंदिरों की कला इतनी निष्प्राण और हीन नहीं है। राजपूताना की इमारतों में इसी समय के आम्बर स्थित जयसिंह सवाई के राजमहल और राजा मुरजमल के दीग के महल अपना महत्त्व रखते हैं। दीग के भवनों में यद्यपि राजपूत व्यक्तित्व की गुरुता नहीं है परन्तु उनका अवयवों में अलंकरण का सौंदर्य अस्मिन्व है। इस समय मुसलमानों के प्रभाववश हिंदू राजा भी अपनी छतरियाँ और समाधियाँ बनाने लग गए थे। इस समय में बनी हुई राजा सगामसिंह, मुरजमल और छत्रसाल एवं उनकी रानी की छतरियाँ उल्लेख योग्य हैं। उन्नीसवीं शताब्दी में सिखा ने कुछ सुंदर इमारतें बनवाई—इनमें सबसे सुंदर अमृतसर का मंदिर है। परन्तु उसका महत्त्व जितना प्रदर्शन के कारण है, उतना कला की दृष्टि से नहीं। उस पर राजमहल के अनुकरण का छाप ही अधिक स्पष्ट है। सिखा ने दृढ़ व्यक्तित्व की मौलिक अभिव्यक्ति बहुत कम। इस प्रकार शाहजहाँ के उपरांत लगभग दो शताब्दियों तक स्थापत्य का इतिहास प्रायः अनुकृत और निर्जीव कलाकृतियों का अनुलेखन मात्र है। उसकी एक ही विशेषता है—निर्जीव तथा मौलिक वैशिष्ट्यहीन पिष्टपेषण, जिसमें कहीं-कहीं विलास की रमणीयता मिल जाती है।

चित्र-कला

स्थापत्य की भाँति मुगल चित्र-कला भी फारसी और भारतीय कला के संयोग से निर्मित है। उसमें फारसी चित्र कला की कड़ी रूप रखा, सूक्ष्म अवयवों की अलङ्कृति और नक्काशी के साथ भारतीय कला की मालाई छाया प्रकाश का उचित प्रयोग तथा रंग की चटक का सुचारु सम्मिश्रण है। चीनी चित्र-कला की विशेषता रही है रंग, फारसी की रखा और रंग और भारतीय कला में रंग का ही आधिपत्य रहा है।

ज्या-ज्या समय बीतता गया मुगल शली में फारसीपन की गूँथता और भारतीयता की अधिकता होती गई। जहाँगीर का युग मुगल चित्र-कला का स्वर्ण युग है। इसमें आकर वह पूर्णतः भारतीय हो गई—विदेशी तत्त्व भारतीय तत्त्वों में घुल मिलकर एक हो गया। परिणामस्वरूप मुगल चित्र-कला में स्वाभाविकता, गति और मजीबता का समावेश हो गया। वह सम्राट् के अपने मनोभावा की अभिव्यक्ति का साधन भी बन गई। वास्तव में इस सम्राट् का रंगीन व्यक्तित्व का सहज माध्यम चित्र ही था। पर्सि ब्राउन के शब्दों में मुगल चित्रकारी की आत्मा जहाँगीर के साथ ही मर गई। शाहजहाँ को स्थापत्य और भवन निर्माण से अधिक प्रेम था, चित्र कला में उसका विशेष रुचि नहीं थी। फलतः उसकी समकालीन शैली में मौलिक प्राणवत्ता और हार्दिकता की कमी है। यद्यपि उसमें हस्त कौशल और नक्काशी अब भी पूरवत बनी हुई है परन्तु उसकी रचना या सज्जा में किसी प्रकार का रुचि नहीं पाया जाता। हाँ, अलङ्कण की प्रवृत्ति कुछ और भी बढ़ गई है—स्वर्ण रंग का प्रचुर प्रयोग किया गया है सभी चित्रों में सुन्दर चित्र विचित्र फूल पत्तों, पक्षी आदि से कड़ा हुआ हाशिया दिया गया है। कुल मिलाकर इस समय की चित्रकारी में एक प्रकार की अतिशय परिपक्वता का भान होता है, जो अवनति की सूचना देती है।

जहाँगीर ने व्यक्तित्व के साथ सम्बन्ध स्थापित करके चित्र-कला में जो जीवन की चेतना उत्पन्न कर दी थी, वह शाहजहाँ के दरबार के गम्भीर शिष्टाचार में विलुप्त हो गई। शाहजहाँ राजसी शिष्टाचार की मयादाओं में विश्वास करता था—अतएव चित्रकारी को दरबार के आन्तरिक जीवन में प्रविष्ट हान की आज्ञा नहीं थी। उनका प्रिय विषय दरबार का एश्वर्य ही था। विभूतिमान अमीरा की सभाओं, रत्न अट्टित परदों जरी के आतपनों और बहुमूल्य वस्त्राभूषण आदि के अवनम ही वे अपनी सारी कारीगरी सच कर देते थे। चित्रों में अलङ्कण का इतना प्राचुर्य है—रंगों का इतना सूक्ष्म प्रयोग है कि

लागा जा प्रायः यह भ्रम हा जाता है कि रंग के स्थान पर इन चित्रों में मणियाँ के टुकड़े ही जड़ दिए गए हैं। शाहजहाँ की प्रिय अलवरण कला मणिकुट्टिम का इन पर स्पष्ट प्रभाव है। इसमें अतिरिक्त शोहीह अर्थात् व्यक्ति चित्रों का भी इस युग में विशेष मान था। उन चित्रों में ज्यामिति के रचना प्रकारों तथा आलपन की सूक्ष्मता और जकड़वदी है। ये चित्र प्रायः व्यक्तियों की स्थिर मुद्राओं के हैं। इनकी रक्षा और रंग मिश्रण बड़े बारीक हैं, इनमें एक प्रकार से मूर्ति कला की ही विशेषता मिलती है। परन्तु इसमें जीवन की उज्ज्वलता का अभाव है और भाव व्यञ्जना अभाव है। इसकी मुख्य मुद्राओं में जातृगिक स्फूर्ति और अभिव्यक्ति की सजीवता नहीं है और अन्तर के चित्र न होने के कारण व्यक्तित्व अथवा चरित्र के अध्ययन में ये अधिक सहायक नहीं हो पाते। मुगल शासन के पूर्वार्ध में व्यक्ति चित्र केवल सम्राट् उसके परिवार और दरबार के अमीरों के ही तैयार किए जाते थे। परन्तु साम्राज्य का विकेंद्रीकरण हान के पश्चात् राजाश्रय दुर्लभ हान लगा और उधर जनता में इन चित्रों की मांग बढ़ने लगी। परिणाम यह हुआ कि अठारहवीं शताब्दी में इनका व्यवसाय हान लगा और चित्रों के स्वतन्त्र अंकन के स्थान पर स्टैप्सिल की सहायता में उनकी प्रतिकृति तैयार की जाने लगी। यह कला के ह्रास की चरमसामा थी। उसमें बहिष्कार की हानि हुई जा इस पतन काल का प्रमुख दोष है। यही बात पशु पक्षियों के चित्रों में है। मनोहर, मसूर आदि कलाकारों द्वारा अक्सर पशु पक्षी भी मुगलों के उपवन उद्यानों की शृंगार शोभा के साधन मान प्रतीत होते हैं। ऐसा मालूम पड़ता है माना कि जान बूझकर चित्र खिचवानों के लिए तैयार होकर पड़े हुए हैं। मुक्त आकाश में पक्षी खोल कर उड़ते हुए अथवा उमुक्त वन विहार करते हुए पक्षियों के चित्र अप्राप्य हैं। मक्षप में, श्री रामकृष्णदास के शब्दों में—‘अब चित्रों में हृदय ज्यादा रियाज महीनकारी रंगों की खूबी, तथा ज्ञान शीघ्रता एवं जगत्प्रत्यगा की लिपि-विशेषतः हस्त मुद्राओं में बड़ी सफाई और बलम में कहीं कमजोरी न रहने पर भी, दरवारी अदब कायदा की जकड़वदी और आही दबदब के कारण इन चित्रों में भाव का सबूत अभाव बल्कि एक प्रकार से सनाटा सा पाया जाता है यहाँ तक कि जा ऊबने लगता है।’^१

औरंगजेब का राजत्व काल जय कलाओं की भाँति चित्र कला के भी उध्वपतन का काल है उसने अपने सामने बीजापुर के जमर महल और अवध के मयूरे की चित्रकारी को मिटवा दिया था। फिर भी व्यक्ति चित्रों की

अपक्षा उसका भी रही। स्वयं औरगजेव के ही अतक चित्र वतमान ह, जा उसकी सम्मति के बिना नहीं लिखे हाग। इसके अतिरिक्त वह अपन नजरबन्द कुदुम्बिया के स्वास्थ्य के विषय म जानकारी प्राप्त करने के लिए भी व्यक्ति-चित्रा का जवन कराता था जिससे उनकी दिए हुए पोस्त के प्याले का प्रभाव उसे नियमित रूप स मालूम हाता रह। औरगजेव के उपरांत रहा सहा मुगल बभय भी नष्ट हा गया। उसके उत्तराधिकारिया का नैतिक और भौतिक ह्रास तत्कालीन चित्रा म व्यक्त है। दिल्ली का कोप अब कताकारा को अपन आसपास केन्द्रित रखन म असमथ था। अतएव व जवध, मुशिदावाद और हैदरावाद क तबाधा के आश्रय म पहुँच गए और इस प्रकार स्थानीय प्रभावा के अनुसार मुगल शैली की दिल्ली की कलम, लखनऊ की कलम आदि कई शाखाएँ हा गइ। इस समय के चित्रा म कारीगरी, महीनकारी और सजावट के होत हुए भी मौलिकता का सवधा अभाव है, उसम बस शृंगारिक विलासिता की ही प्रधानता है। अत पुर क रास रग से सम्बन्ध रखन वाले शृंगारिक चित्र सजसे ज्यादा इमी युग म जक्ति किए गए। लेकिन इस समय चित्र कला इन दरवारा स बाहर उ मुक्त बातावरण म भी काफी कल फूल रही थी। मुगल शैली की समकालीन राजस्थानी शैली जय भी लोक जीवन से प्रेरणा पावर जीवित थी। यह सवधा हिंदू शैली थी। इसका सम्बन्ध मूलत जजता की कला म ही था। मुगल शैली सवधा भौतिक और राजसी थी, राजस्थानी शैली का आधार आध्यात्मिक था और उसका जन-जीवन से घनिष्ठ सम्पर्क था। उसकी मृष्टि जनता ने ही अपने सुख दुख की अभिव्यक्ति, जामद बिनाद के निमित्त की थी परंतु बाद म मुगल शैली स आदान प्रदान होन पर इसमे राजसी तत्वा का समावश भी हो गया और जयपुर की कलम म जयपुर की दरवारी सम्कृति की ही भाँति काफी फारसीपन आ गया। राजस्थानी चित्र-कला का मुख्य विषय रगमाला थी। रगमाला की चित्रावली विभिन्न ललित वस्ताजा की मौलिक एकता का ध्येय निदर्शन ह। वास्तव म कलावा की मूल आत्मा एक ही है, अभिव्यक्ति मात्र का अंतर है। गीत ध्वनिमय चित्र है, चित्र अकित ध्वनि। हमारे शास्त्रा मे रसा और रागा के देवता और वण आदि की कल्पना तो बहुत पहले से ही मिलती है। इन चित्रा म कुछ तो उसके सहार और कुछ अनुभूत श्रुतुआ का आश्रय लेकर शब्द को रेखा और रग म चित्रित किया गया है। रगमाला के अतिरिक्त इस सम्प्रदाय के अन्य प्रिय विषय है—कृष्ण-लीला, नायिका-भेद और ब्रारह-मासा। कृष्ण चरित्र—विशेषकर रासलीला—का जनता म उस समय काफी

प्रचार था, परन्तु जनता की उस मनावृत्ति में धार्मिकता नहीं थी, शृंगारिकता ही थी। राधा कृष्ण लौकिक प्रेमी प्रेमिका अथवा नायक-नायिका के प्रतीक माने थे। तुलसीदासजी ने पहले केशव के छन्दों का चित्रवद्ध किया गया, फिर बाद की दत्तिया राज्य में राजस्थानी शैली की शाखा बुन्देलखण्डी शैली में दत्त के 'अष्टयाम' विहारी की सतमइ और मतिराम के 'रसराम' की चित्र व्यजना हुई। इनका मुख्य रस शृंगार ही है। शैली में आलम्बनिकता की प्रधानता है और जागृता के जवन में अतिशयवृत्ति का सबन्ध प्रयोग हुआ है। इन चित्रों में भावाभिव्यक्ति शिथिल है, पात्रों की मुख्य मुद्राएँ भाव शून्य हैं, परन्तु स्त्री चित्रों में आँखें रमणीय हैं। जैसा कि डा० श्यामसुन्दरदास ने लिखा है यही चित्र हिन्दी साहित्य के अव्यक्तता के लिए एक विशेष महत्त्व रखते हैं। इनकी ओर हिन्दी के रीति साहित्य की आत्मा एक ही है।

राजस्थानी शैली की ही समवर्ती एक दूसरी शैली भी इस युग में वर्तमान थी—कागडा शैली। विदशी कला ममता ने इन दोनों का राजपूत शैली की दो शाखाएँ माना है परन्तु कतिपय आधुनिक विशेषण इस वर्गीकरण से सहमत नहीं है। कागडा शैली मूलतः भावात्मक शैली है। इसमें यथार्थता का भाव के आश्रित रखा गया है। अतएव इसमें उन्मुक्तता और हादिकता पूर्वोक्त दोनों शक्तियों की अपेक्षा नहीं अधिक है। इस शैली का झुकाव रहस्यात्मकता की ओर है। इन चित्रों का क्षेत्र अत्यन्त व्यापक है इनमें प्रायः सभी रसों और भावों की अभिव्यक्ति मिलती है—'देवताओं का ध्यान, रामायण, महाभारत, भागवत, दुर्गा सप्तशती इत्यादि समस्त पौराणिक साहित्य, ऐतिहासिक गाथा, लोक कथा, केशव, विहारी, मतिराम, सेनापति आदि हिन्दी के प्रमुख एवं अन्य साधारण कवियों की रचनाओं से लेकर जीवन की दैनिक चर्या और शरीर तक ऐसा एक भी विषय नहीं जिससे उन्होंने छोड़ा हो।'^१

स्त्री लीला के चारों ओर जवन में ये कलाकार अपना जोड़ नहीं रखते। मीनाक्षि चित्रण का तो एक नवीन आदर्श ही इन्होंने प्रस्तुत किया है। रात्रि के रमणीय वातावरण में अथवा मेघाच्छन्न आकाश की छाया में प्रेमी प्रेमिका के अभिसार, अथवा उनके हुए पथिका की विनाश-वार्ता तथा जंगल के दृश्य अद्भुत हैं। इनमें छाया प्रकाश का जैसा सुन्दर प्रयोग हुआ है वैसा मुगल चित्रों में दुर्लभ है। जालोचना ने इस शैली के विकास का भारतीय चित्र-कला का परमोत्कृष्ट मानते हुए, इसकी मौलिकता अभिव्यक्ति और सूक्ष्म कारीगरी की मुक्त कण्ठ से प्रशंसा की है।

^१ रायकृष्णदास—'भारत की चित्र कला'

इस प्रकार रीति युग में चित्र-कला की दो प्रमुख धाराएँ थीं। एक राजसी थी जो जन-जीवन में स्वाभाविक पोषण न पाकर केवल राज्याश्रय पर अवलम्बित थी। देश की राजनीतिक अधोगति के कारण यह शैली ह्रासामुल्य थी। दूसरी जन प्रिय थी जो तत्कालीन जन समूह की ही भाँति अब भी अपनी चेतना बनाए हुए थी, इसमें जीवन की ताजगी थी। इस युग के वाद्य की रीति-बद्ध और रीतिमुक्त शृंगारिक प्रवृत्तियाँ उपयुक्त दोनों धाराओं के ही समानान्तर बढ़ रही थीं।

संगीत

रीति युग में संगीत कला की स्थिति किसी प्रकार भी सन्तोषजनक नहीं कही जा सकती। कला के अर्थ रूपा की भाँति यहाँ भी मौलिकता का संवर्धन अभाव मिलता है। शाहजहाँ तक तो फिर भी कुशल रही—स्वयं शाहजहाँ को संगीत का परिष्कृत पान था। उसके समय में तानसेन के वंशज लालखा और हिंदू कलावंत जगन्नाथ ने तानसेन आदि के संगीत में सूक्ष्मताओं की सृष्टि करते हुए अलंकरण की श्रुति बढ़ी। औरंगजेब का युग संगीत के चरम अपवर्ण के लिए प्रसिद्ध है। बचारा संगीत भी औरंगजेबी जुलूम का शिकार हुआ। औरंगजेब ने दिल्ली-शरबाज से संगीत का संवर्धन दृष्टिकार कर लिया, जिसके परिणामस्वरूप उमराव पणतया विकेन्द्रीकरण हो गया। कलावंत शिराजी से मिराज होकर राजाओं और नबाबों की शरण में जाने लगे। इस समय केवल एक ही संगीताचार्य का नाम उल्लेखनीय है—बहुत ही भागदत्त जो राणा अनूपसिंह के आश्रय में रहता था। उसने ममस्त रागों को बीस ठाठों में विभक्त करते हुए 'वनवाही' को शुद्ध मात्रा माना है। औरंगजेब के उपरान्त मुहम्मदशाह रेंगीले ने एक बार फिर संगीत की मृतक आत्मा में प्राण फूँकने का प्रयत्न किया और दिल्ली का श्री हत दरबार अदालत और सदागत के खयाला से गूँज उठा। सभी समय शोरी मियाँ ने टप्पा गायन प्रचलित किया "जिसमें गले से दानेदार तान निकालने की अदभुत विशेषता है।" सर सीरेन्द्र माहून टागोर का कथन है कि इन दो प्रसिद्ध गायकों के अतिरिक्त मुहम्मदशाह के समय में हिंदू और फारसी शलिया के सम्मिश्रण में और भी कतिपय मधुर संगीत शलिया और ध्वनियाँ की सृष्टि हुई जिनमें से अधिकतर शृंगारिक हैं। इसी शताब्दी में श्रीनिवास ने 'रागतत्त्व विबोध' नामक एक ग्रन्थ लिखा। श्रीनिवास उत्तर भारत में मध्यकालीन संगीत के सबसे अंतिम श्रवणकार हैं। दक्षिण में मराठा राजा तुलजेन्द्र भास्कर (सं० १८१०-१८६४) ने इस कला की आरंभ पर्याप्त ध्यान दिया और 'संगीत सागमृतम' और 'राग लक्षणम' नाम

की दो पुस्तकें लिखीं। उसके बाद विष्णु शर्मा ने 'अभिनव गगमजरी' ग्रन्थ में तत्कालीन हिंदुस्तानी संगीत का विवेचन किया।

उत्तर भारत में संगीत को आश्रय देने वाले अब राजा, रईम और नवाब ही रह गए थे जो उसको विलास का एक उपकरण मानते थे। स० १८७० के लगभग पटना के एक रईस मुहम्मद ग़ज़ा ने 'नगमात आमकी' नामक संगीत की पुस्तक लिखी, जिसमें उन्होंने विलावल को शुद्ध ठाठ मानते हुए एक नए ढंग में रागों का वर्गीकरण किया और स्पष्टतया 'राग रागिनी पुन' आधार का अंगक माना। इसके जामपास ही जयपुर के राजा प्रतापसिंह ने हिंदुस्तानी संगीत पर प्रामाणिक ग्रन्थ प्रस्तुत करने की दृष्टि से अपने राज्य में एक गृहीत संगीत समारोह किया जिसके परिणामस्वरूप देश के प्रसिद्ध आचार्यों के मतों का संग्रह करने हुए 'संगीत सार' ग्रन्थ का सम्पादन हुआ। यह ग्रन्थ मकलन अवश्य अच्छा है परन्तु विषय विवेचन के विचार में अधिग्रह महत्वपूर्ण नहीं है। इसमें कहीं अधिक महत्व है राग-कल्पद्रुम का, जिसको कि सवत्सर १८०० के लगभग कृष्णानन्द व्यास ने चार खण्डों में प्रकाशित किया। इस ग्रन्थ को तत्कालीन गय पदा का विश्वकाय समझना चाहिए।

अवध की नवाबी भी इस समय विलास में एक थी। अवध के अंतिम अधिपति वाजिदअली शाह को कला विकास के सभी उपकरणों में प्रेम था। संगीत उनकी रसिक मण्डली का प्रधान अलंकरण था। वे स्वयं अच्छे संगीतकार थे। संगीत की रमीली शली ठुमरी उन्हीं का आविष्कार है, जो कि डा० श्यामसुन्दरदास के शब्दों में भारतीय संगीत प्रणाली का अत्यन्त सूत्र रूप है। इस प्रकार अवध नवाबी की भाँति संगीत के क्षेत्र में भी विंगट और गम्भीर तत्त्व का अभाव तथा एक प्रकार की सूत्र शृंगारिकता का प्रभाव स्पष्ट परिलक्षित होता है। रीति युग में संगीत की प्रवृत्ति भी मौलिक उदभावना की ओर न होकर अलंकरण और रमीलेपन की ओर ही थी।

रीति-शास्त्र का आरम्भ

भारतीय आस्तिकता को जीवन की प्रत्येक अभिव्यक्ति का मौलिक सम्बन्ध किसी न किसी प्रकार से अलौकिक शक्तियों से स्थापित करने का अभ्यास रहा है। प्रत्येक विद्या किसी न किसी प्रकार ब्रह्म जयवा उसके किसी रूप से उद्भूत हुई है—ऐसी उसकी आस्था रही है। राजशेखर न 'काव्य मीमांसा' में साहित्य शास्त्र की उत्पत्ति का अत्यंत रोचक वर्णन किया है सरस्वती पुत्र काव्य पुरुष का ब्रह्मा की आज्ञा हुई कि वह तीनों लोकों में साहित्य शास्त्र के अध्ययन का प्रचार करे। निदान उसने सत्रमे पूर्व अपने मानस जात मन्त्र शिष्या के समक्ष इसका व्याख्यान किया और फिर इन ऋषियों ने शास्त्र का १७ अधिवर्णन में विभक्त करके अपने अपने विषय पर स्वतंत्र रीति ग्रन्थ लिखे—

‘तत्र कविरहस्य सहस्राक्ष समाभ्यासीत, औक्तिकमुक्तिगम्भ, रीतिनिर्णय सुवर्णनाभ, आनुप्रासिक प्राचेतायन, यमो यमकानि, चित्र चित्रागद, शब्दश्लेष शेष वास्तव पुलस्त्य, औपम्यमौपकायन, अतिशय पाराशर, अथश्लेषमुत्तर्य, उभयालंकारिक कुबेर, वनोदिक कामदेव, रूपकनिरूपणीय भरत, रसाधिकारिक नन्दकेश्वर, दोषाधिकरण धिषण, गुणीपादानिकमुपमपु, औपनिषदिक कुचमार इति ।’^१

विद्वाना की गय है कि यह सूची अधिक विश्वसनीय नहीं है। वैसे भी कुछ नाम तो स्पष्टतः मगति बैठाने की गढ़े गए मारुत पड़ते हैं परन्तु कुछ नामों का उल्लेख यत्र-तत्र अवश्य मिलता है। जैसे ‘काममूत्र’ में औपनिषदिक के व्याख्याता कुचमार और ‘साम्प्रयागिक’ के व्याख्याता सुवर्णनाभ के नाम आते हैं। ‘रूपक’ या ‘नाट्य शास्त्र’ पर भरत का ग्रन्थ तो किसी-न किसी रूप में आज भी उपलब्ध है। नन्दकेश्वर के नाम के नाम शास्त्र, गीत नृत्य और तत्र सम्बन्धी ग्रन्थों का उल्लेख तो मिलता है परन्तु इस पर उनका कोई ग्रन्थ

^१ काव्यमीमांसा, प्रथम अध्याय

प्राप्त नहीं है। इस प्रकार राजशेखर का यह वाक्यमय वर्णन रीति शास्त्र की उत्पत्ति का इतिहास जुटान में हमारी कोई सहायता नहीं करता।

वेद वेदांग

ऐतिहासिक दृष्टि में भारतीय ज्ञान का प्राचीनतम कोष वेद है। वैदिक ऋचाओं के रचयिता वाणी के रस से तो स्पष्टतः अभिन्न थे ही इसमें कोई संदेह नहीं इसके माथ ही नृत्य गीत छन्द रचना आदि के सिद्धांतों का सम्यक् विवेचन और उपमा शब्द का प्रयोग भी वेदा में मिलता है। परन्तु साहित्य शास्त्र का निश्चित आरम्भ वेदा में ढूँढ़ना क्लिष्ट कल्पना मात्र होगी। वेदा के अनिरिक्त वेदांग संहिता, ब्राह्मण तथा उपनिषद् आदि भी इस विषय में मौन है।

व्याकरण शास्त्र

भारत का व्याकरण शास्त्र जितना प्राचीन है, उतना ही पूरा भी है। उसे तो वास्तव में भाषा का दर्शन कहना चाहिए। व्याकरण के आदि ग्रन्थ हैं 'निरुक्त' और 'निघण्टु'। याम्य ने वैदिक उपमा का विवेचन करते हुए उसके कुछ भेदों का विवरण दिया है जैसे भूगोपमा जिसमें उपमित उपमान वन जाता है रूपोपमा जिसमें उपमित और उपमान में रूप-साम्य होता है सिद्धोपमा जिसमें उपमान सब स्वीकृत और सिद्ध होता है, रूपक की समानार्थी लुप्तोपमा या अर्थापमा जिसमें साम्य व्यक्त न होकर अव्यक्त ही होता है। पाणिनि के समय तक उपमा का स्वरूप निर्धारित हो चुका था। उन्होंने उपमित उपमान, सामा य आदि पारिभाषिक शब्दों का स्पष्ट प्रयोग किया है। पाणिनि के उपरान्त पातञ्जलि का 'महाभाष्य' भी इन रूपां की सम्यक् व्याख्या करता है। वास्तव में व्याकरण शास्त्र हमारे काव्य शास्त्र का एक प्रकार से मूलोद्धार है। वाणी के अलङ्कार के जो सिद्धांत काव्य शास्त्र में स्थिर किए गए, उन पर व्याकरण के सिद्धांतों का स्पष्ट प्रभाव है। भामह धामन तथा आनन्दवर्धन जैसे आचार्यों ने अपने ग्रन्थों में व्याकरण की स्थान स्थान पर सहायता ली है। ध्वनि का प्रसिद्ध सिद्धांत व्याकरण के 'स्फोट' सिद्धांत से ही ग्रहण किया गया है।

दर्शन

व्याकरण के उपरान्त काव्य शास्त्र का दूसरा आधार दर्शन है। उसके प्रतिपक्ष प्रमुख सिद्धांतों का सीधा सम्बन्ध विभिन्न दार्शनिक सिद्धांतों से है। उदाहरण के लिए शब्द की तीन शक्तियाँ—अभिधा, लक्षणा यजना का सवेत त्रयाय शास्त्र के शब्द विवेचन में मिलता है। नैयायिका के अनुसार शब्द

के अभिधाय में व्यक्ति, जाति और गुण तीनों का बोध हो जाता है। इसके अतिरिक्त उन्होंने शब्दाथ को गौण, भक्त, साक्षणिक् और औपचायिक आदि ज्यों में विभक्त किया है। शब्द प्रमाण के सम्बन्ध में 'याय' और 'मीमांसा' दोनों में शब्द और वाक्य का वर्गीकरण तथा अर्थवाद आदि का सूक्ष्म विवेचन मिलता है। वास्तव में एक प्रकार से 'याय' और 'मीमांसा' से ही व्याख्यात्मक आलोचना का उद्भव समझना चाहिए। इसी प्रकार अभिनवगुप्त का व्यक्तिवाद 'साहचर्य' के परिणामवाद में बहुत दूर नहीं है—जिसके अनुसार मृष्टि का अर्थ "उत्पादन या मृजन न होकर केवल अभिव्यक्ति ही होता है।" इससे अधिक स्पष्ट है वेदांतियों के मोक्ष सिद्धांत का प्रभाव। इसके अनुसार मोक्ष का आनंद बाहर से प्राप्त नहीं होता, वह तो आत्मा का ही शुद्ध-युद्ध रूप है जो माया का आवरण हट जाने के उपरांत स्वतः आनंदमय रूप में अभिव्यक्त हो जाता है। परन्तु यह वास्तव में सकेत अथवा अनुमान मात्र है, इनसे वाक्य शास्त्र की उत्पत्ति के विषय में कोई निश्चित सिद्धांत स्थिर नहीं हो पाते।

काव्य शास्त्र का वास्तविक आरम्भ

निदान काव्य शास्त्र का वास्तविक आरम्भ हम दशम और व्याकरण के मूल ग्रंथों की रचना के बहुत बाद का मान्य पड़ता है। डा० सुशीलकुमार डे, डॉ० वाणेश्वर विद्याना का मत है कि ईसा की पहली पाँच शताब्दियाँ में ही उसका जन्म माना जा सकता है। शिलालता की वाक्यमयी प्रशस्तियाँ, अश्वघोष और भास के ग्रंथ और कालिदास का अलङ्कृत काव्य आदि सभी इसी ओर संकेत करते हैं। भरत के 'नाट्य शास्त्र' का मूल रूप तो स्पष्टतः ही इसी काल की अत्यंत आरम्भिक रचना है। इतिहासज्ञ उसका रचना-काल ईसा की पहली शताब्दी के आस पास स्थिर करते हैं। भरत ने कृशाश्व और शिलालता के नामों का उल्लेख किया है, उधर भास ने मधविन का और दण्डी ने कश्यप आदि का, परन्तु अभी तक इनके ग्रंथ उपलब्ध नहीं हैं। अतएव इनके विषय में चर्चा करना व्यर्थ है। भरत के उपरांत काव्य और काव्य शास्त्र दोनों ही समृद्ध हो गए। काव्य शास्त्र में क्रमशः अनेक वादा और सम्प्रदायों की प्रतिष्ठा हुई, जिनमें से पाँच अधिक प्रचलित और प्रसिद्ध हुए—रस सम्प्रदाय, अलङ्कार-सम्प्रदाय, रीति सम्प्रदाय, चक्रोक्ति सम्प्रदाय और ध्वनि सम्प्रदाय। मायता तथा ऐतिहासिकता दोनों की दृष्टि से सप्रसे पहले रस सम्प्रदाय ही आता है।

रस-सम्प्रदाय

'रस' शब्द का अर्थ और इतिहास

रस भारतीय वाङ्मय के प्राचीनतम शब्दों में से है। लोक में यह शब्द

मुख्यतः चार विभिन्न रूपां में प्रचलित है—१ पदार्थों का रस अर्थात् सौहित्य का रस—जम्त, तिक्त, कपाय आदि, २ आयुर्वेद का रस, ३ साहित्य का रस, और ४ इसी से मिलता जुलता माक्ष या भक्ति का रस। सौहित्य रस में रस से तात्पर्य है पदार्थ (वनस्पति आदि) को निचोड़कर निवाले हुए द्रव का, जिसमें किसी-न किसी प्रकार का स्वाद होता है। इस अर्थ के ये दोना अंग (अ) निचोड़, और (आ) स्वाद-गुण आग चलकर स्वतंत्र हो जात है। आयुर्वेद में रस से तात्पर्य है पारद का। साहित्य में रस से तात्पर्य है वाक्यान्वय का, और मोक्ष रस का अर्थ है ब्रह्मानन्द। व्याकरण के अनुसार रस की व्युत्पत्ति है—‘रस्यते इति रस’ जो आस्वादित किया जाय वह रस है—‘रस आस्वादनस्नेहयो’। व्याकरण में इसकी व्युत्पत्ति और भी है ‘सरते इति रस’ अर्थात् जो बहे वह रस है। यहाँ रस में द्रवत्व और बहने का गुण मुख्य माना गया है। इस प्रकार व्युत्पत्ति के अनुसार भी रस में जो विशेषताएँ मिलती हैं—द्रवत्व और स्वाद।

रस के उपयुक्त सभी अर्थों में स्वाद-आनन्द का गुण तो स्पष्टतः सब सामान्य है ही, चाह उसको ग्रहण करने का माध्यम जिज्ञा हो या सूक्ष्मेन्द्रिय, भस्तिष्क हो या आत्मा। द्रवत्व और सार जयवा प्राण-तत्त्व का आशय भी प्रायः किसी न किसी रूप में निहित है ही। रस का पहला अर्थ वेदों में स्पष्ट रूप से मिलता है—‘दधान कसशो रसम्’^१। यहाँ रस से तात्पर्य सोम रस का है। अथ वनस्पतियों के द्रव दुग्ध और जल के अर्थ में भी इसका प्रयोग है। इसके अतिरिक्त स्वाद या गन्ध के लिए भी ‘रस’ शब्द वेदों में आता है। ‘शतपथ ब्राह्मण’ में निश्चित रूप में रस का प्रयोग मधु के अर्थ में हुआ है—‘रसो व मधु’। आगे चलकर उपनिषद् के प्रसिद्ध सूत्र ‘रसो व स’^२। ‘रस ह्येवायं सगन्धाऽऽनन्दी भवति’^३ में रस का अत्यन्त स्पष्ट और गम्भीर अर्थ मिलता है। यहाँ पर प्राण तत्त्व (सार) और स्वाद दोनों अर्थों का सम्मिश्रण हो जाता है—परमात्मा रस है और रस अर्थात् चिदानन्द रूप है—‘रस सार चिदानन्दप्रकाश’, जिसकी प्राप्ति करने आत्मा परमानन्द का उपभोग करता है। इसी रस से ऋक् यजु और साम की ऋचाओं की सृष्टि हुई

ऋचामेव तद्रसेन

यजुषामेव तद्रसेन

साम्नामेव तद्रसेन ३

१ ऋग्वेद ६, ६३, १३

२ तैत्तिरीय उपनिषद् २, ७, १

३ छान्दोग्य उपनिषद् ४, १७, ४

रसो गन्धरसे रसादे तिष्ठतादौ विपरागयो ,

भृगारादौ द्वये वीर्ये देहघात्यम्बुपारदे । (इति विश्व)

—म से 'भृगारादौ' का अन्तर्भाव अभी रस में नहीं हो पाया था, परन्तु उसके लिए आवश्यक पृष्ठभूमि तैयार हो चुकी थी, इसमें सन्देह नहीं। वैसे तो 'वाल्मीकि रामायण' के साधारणतः प्रचलित सम्बरणों में नाट्य-वाण्ड के चतुर्थ सग में नवम्य का अत्यन्त स्पष्ट उल्लेख है

पाठये गेये च मधुर प्रमाणस्त्रिभिरवितम

जातिभि सप्तभिषट्ठम, तन्नीलसप्तमवितम ॥८॥

रसं भृगार-कुरुण हास्य रौद्र भयानक

धीरादिभिश्च सपुष्प काव्यमेतदवायताम ॥९॥

परन्तु वात वाण्ड का यह अण निश्चय ही प्रक्षिप्त है। कदापि अत्यन्त विश्वासी विद्वान् का छाडकर प्रायः सभी द्रम विषय में एतन्मत हैं।

इसके उपरान्त भरतमुनि का नाट्य शास्त्र है, जिसमें हम रस का पारिभाषिक और शास्त्रीय रूप स्पष्ट मिलता है। भरत में रस का इतना सम्पक् एवं विस्तृत विवेचन मिलना ही इस बात का प्रमाण है और भरत ने भी अपने पूर्ववर्ती आचार्यों के आर्या तथा अनप्युष्ट छद्म दबकर यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है की उनसे पूर्व ही उसका शास्त्रीय और पारिभाषिक रूप, और शायद सस्या आदि भी अवश्य स्थिर हो गइ थी। भरत का मुख्य प्रतिपाद्य रूपक है काव्य नहीं। उन्होंने रस का विवेचन काव्य के आश्रय से नहीं किया, वरन् (नाटक के) प्रेम्बक की भाव प्रतिक्रियाओं का विश्लेषण करने के निमित्त ही किया है। रस-सम्प्रदाय का सम्मिलित इतिहास

या तो जनश्रुति नदिकेश्वर को प्रथम रमाचार्य मानती है, परन्तु राजशेखर का साक्ष्य होन पर भी उनका आचार्यत्व का कोई विशेष प्रमाण नहीं मिलता। भरत ने भी प्रधानता तो वास्तव में रूपक को ही दी है। रस को तो उन्होंने, जैसा कि मैं आरम्भ में ही कह चुका हूँ, वाचिक अभिनय का अंग मानकर प्रतिपादित किया है। परन्तु फिर भी आज रस के विषय में भरत का ही सिद्धान्त सर्वमान्य है अतएव उनका आचार्य मानना अनिवार्य ही है। भरत के उपरान्त रस सिद्धान्त अधिक लोकप्रिय नहीं रहा। परवर्ती आचार्यों ने उसे नाटक के उपयुक्त ही मानते हुए अलंकार और रीति आदि को काव्य की आत्मा माना।

रस सिद्धान्त का पहला विरोधी आचार्य था रामह, जिसने अलंकार सम्प्रदाय की स्थापना की। उसने अलंकार को काव्य की आत्मा मानते हुए

रस का रसवत्, ऊजस्विन् और प्रेयस अलंकारों में अंतर्भाव कर दिया। भामह के अनुयायी हुए दण्डी, उद्भट और रदट, जो सभी अलंकारवादी थे। दण्डी ने भी रस का उपर्युक्त अलंकारों के अन्तर्गत माना, परन्तु फिर भी उसकी दृष्टि अधिक उदार थी। पद-लालित्य रसिक दण्डी ने अपने 'काव्यादर्श' में विभिन्न रसों का विस्तृत विवेचन किया है। वामन ने अलंकारों को छोड़कर रीति का काव्य की आत्मा माना। वास्तव में वामन का दृष्टिकोण दण्डी से अधिक भिन्न नहीं था, रस को उसने काव्यगुण का मूल तत्त्व मानते हुए उसकी प्रतिष्ठा और भी बढ़ा दी। उद्भट का योग केवल अभावात्मक ही न होकर भावात्मक भी था। रस को माना तो उसने भी रसवत् आदि अलंकारों के अन्तर्गत ही परन्तु उसका विवेचन अधिक सूक्ष्म और विस्तृत रूप में किया। उसने सहिता नामक अलंकारों की उद्भावना की, जिसमें भाव और रस की शान्ति का भी अंतर्भाव हो सकता था। रसवत्, ऊजस्विन् और प्रेयस अलंकारों का भी विवेचन उसका भामह और दण्डी से पृथक् है। इसके अतिरिक्त कुछ पण्डितों का मत है कि उद्भट ने ही शांत रस की उद्भावना की थी। उद्भट पर भामह और भरत दोनों का प्रभाव था। उद्भट के उपरान्त रदट का नाम जाता है। रदट वास्तव में अलंकार, रीति तथा ध्वनि रस-सम्प्रदायों के सङ्गम-स्थल पर खड़ा हुआ है। उसने रस का स्पष्ट रूप से अलंकारों की दासता से मुक्त करते हुए विरोधी सिद्धांतों का समर्थन करने का स्तुत्य प्रयत्न किया। उसने असद्विध शब्दों में यह घोषित कर दिया कि रस के सम्यक् परिपाक के बिना कविता नीरस और निस्पन्द होगी।

एते रसा रसवतो रसयन्ति पुनः
सम्यग्बिभज्य रचितारचतुरेण चारः।
यस्मादिमाननधिगम्य न सवरम्य
काव्यं विधातुमलमयं तदाद्रियेत ॥

—काव्यालंकार १५।२१

सबसे पूर्व उसने ही विप्रलम्भ का पूर्वानुराग, मान, प्रवास और वरुण इन चार भागों में विभक्त किया।

यह सब हात हुए भी भामह से लेकर रदट तक अलंकार और रीति का ही प्राधान्य रहा, और रस का स्थान गौण रहा। काव्य सिद्धांत में इनकी प्रभुता वास्तव में इतनी अधिक हो गई थी कि उस समय के रस सिद्ध कवियों

१ दाप्तिरसवत् कान्ति । का० सू० वृ० ३। १५

को इनके विरुद्ध शस्त्र ग्रहण करने पड़। कासिदास और भवभूति दाना न अपने समकालीन आलोचकों का तीव्र प्रतिवाद करते हुए सशक्त शब्दों में रस की प्रतिष्ठा की है। कासिदास ने स्पष्टतः स्वीकार किया कि

त्रगुण्योद्भवमत्र लोकचरितं नानारसं वृष्यते ।

नाटय भिन्नरुचेजनस्य बहुधाप्येकं समाराधनम् ॥

—भासविश्वामित्र १।४

भवभूति ने वास्तव में रसावतार में—उन्होंने काव्य में रस की विद्रुति को प्रमाण मानते हुए बहुरस में अथवा सभी रसों का अन्तर्भाव किया। परन्तु कासिदास और भवभूति के अतिरिक्त अन्य कवियों ने रस की मायता स्वीकार करते हुए भी सामयिक सिद्धान्तों के आगे सिर झुका दिया था। उदाहरण के लिए, बाण जैन रसज्ञ कवि का भी आसक्तिपूर्ण चमत्कार और प्रहेलिका आदि से विनोद करना पड़ा था।

इन विषयगतों का समाधान अन्त में आनन्दवर्धन ने ध्वनि-सिद्धान्त की स्थापना द्वारा किया। ध्वनि का काव्य की आत्मा मानकर एक ओर उसमें अलंकारवादियों की वाह्य साधना का अन्त कर दिया और दूसरी ओर रस-सिद्धान्त की अभ्याप्ति का परिहार भी कर दिया। रस सिद्धान्त के अनुसार तो जहाँ विभाव अनुभाव, सञ्चारी आदि के संयोग से रस निष्पत्ति न हो वहाँ काव्यावली स्थिति मानना भी सम्भव नहीं है। परन्तु ध्वनिवाद ने ध्वनि के रस ध्वनि, वस्तु ध्वनि और अलंकार ध्वनि से तीन विभाग कर दिए। उन्होंने यद्यपि मुख्य रस ध्वनि का ही माना तथापि वस्तु और अलंकार को भी काव्य में उचित स्थान दिया। इस प्रकार ध्वनि सिद्धान्त का रस सिद्धान्त का विरोधी न मानकर उसका व्यापक रूप ही मानना उचित है। 'ध्वन्यालोक' के उपरान्त अभिनवगुप्त के 'सावन' की रचना हुई। अभिनव ने अपनी अतलदर्शी प्रतिभा के बल पर रस स्थिति से सम्बन्ध रखने वाली अनेक भ्रान्तियों का समाधान किया और इस प्रकार रस के महत्त्व की पूर्ण प्रतिष्ठा की। उन्होंने 'भट्टनामक' के भावकत्व और भोजकत्व का प्रामाणिक रूप से नियेध करते हुए व्यञ्जना की मायता स्थापित की और यह स्पष्ट किया कि रस के आस्वादन में व्यञ्जना किस प्रकार सभी व्यवधानों का नाश करती है तथा कटु भावा को भी मधुर रस की स्थिति तक पहुँचा देती है। अभिनवगुप्त साधुवृत्ति के दार्शनिक विद्वान् थे, अतएव स्वभावतः शान्त रस के प्रति उनका विशेष अनुराग था। उन्होंने शान्त रस का रसत्व ही सिद्ध नहीं किया बल्कि अन्य सभी रसों का उसके अंतर्गत समाहार करते हुए उसे प्रधान रस भी घोषित किया। वास्तव में

संस्कृत साहित्य शास्त्र में अभिनवगुप्त का स्थान अद्वितीय है, रस की मनो-वैज्ञानिक व्याख्या का पूर्ण श्रेय उही को है।

अभिनवगुप्त के सिद्धांता का महिमभट्ट ने विराध किया। उन्होंने व्यञ्जना की स्थिति का निषेध किया और श्री शबुक के आधार पर रस का अनुमित माना। परन्तु उनका मत सावप्रिय नहीं हुआ। रस का सबसे प्रबल पृष्ठ पोषण राजा भाज ने किया। उन्होंने केवल एक रस—शृंगार—की ही स्थिति स्वीकार की, अन्य रसों का पृथक् अस्तित्व ही उनको माय नहीं था। उनका मिथ्यान्त था कि अहंकार ही विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी आदि के द्वारा उद्दीप्त होकर रसत्व का प्राप्त हो जाता है। यह अहंशक्ति, यह अभिमान ही शृंगार है, यही रसत्व का प्राप्त हो जाता है। रति आदि भाव रस में कभी परिणत नहीं हो सक्ते, वे तो केवल रस की श्री-वृद्धि करते हैं, जिस प्रकार कि प्रकाश की किरणें अग्नि की छुति बृद्धि करती हैं। भोज के 'शृंगार प्रकाश' में मौलिकता तो अधिक नहीं है परन्तु अपनी व्यापकता और विस्तार के बल पर वह संस्कृत रस शास्त्र का विश्व कोष कहा जा सकता है।

भोजराज के उपरान्त मम्मट और विश्वनाथ का नाम रस-सम्प्रदाय में विशेषतया उल्लेखनीय है। मम्मट ने सभी प्रचलित सिद्धांतों का स्वच्छ रीति से समाहार करते हुए ध्वनि और रस का समुचित व्याख्यान और प्रचार किया। रस परम्परा में विश्वनाथ का योग मम्मट की भी अपेक्षा अधिक है, उन्होंने रस का ध्वनि से भी अधिक महत्त्व दिया। ध्वनिकार के विरुद्ध उन्होंने ध्वनि का रस के अंतर्गत ग्रहण किया। ध्वनिकार ने रस का महत्त्व दत्त हुए भी उस काव्य के लिए सवधा अनिवार्य नहीं माना था, उसकी अनुपस्थिति में भी मध्यम या कम-से-कम अधम काव्य की स्थिति सम्भव थी। परन्तु विश्वनाथ ने मध्यम आदि काव्या में भी काव्यत्व रस के कारण ही माना। उनमें भी रस का क्षीण-से-क्षीण आभास अवश्य होना चाहिए अथवा वे काय नहीं मान जा सकते। इसी सिद्धान्त के अनुसार उन्होंने चित्र का काव्य की कोटि में बहिष्कृत कर दिया। परन्तु रस में उन्होंने चित्र की विद्रुति की अपेक्षा चित्र के विस्तार को अधिक महत्त्व दिया और चमत्कार को उसका मूल तत्त्व माना, इसीलिए रसों में अदभुत का उन्होंने प्रधानता दी। विश्वनाथ के इस रस सिद्धांत का उग्र विरोध जठारहवीं शताब्दी में पण्डितराज जगन्नाथ ने किया और फिर से ध्वनिकार की ही स्थापना को सवमाय घोषित किया। विश्वनाथ के 'वाक्य रसात्मक कायम्' को सर्वोपरि कहकर उन्होंने काव्य को 'रमणीयाय प्रतिपादक शब्द' माना, और इस प्रकार भाव के अतिरिक्त कल्पना और बुद्धि-तत्त्वा को

भी काव्य में उचित स्थान दिया। पण्डितराज ससृष्ट के दिग्गज विद्वानों में थे। उनका उपरांत ससृष्ट साहित्य शास्त्र की परम्परा में बाद उल्लेखनीय नाम नहीं मिलता। वस, फिर रस-परम्परा भी, जो उनके पूर्व से ही नायिका भेद की सङ्कुचित सरणि पर चलन लग गई थी, हिन्दी के रीति-काव्यों में हाथ में आ गई।

रस की परिभाषा

रस की व्याख्या करने वाला भरत का प्रसिद्ध सूत्र इस प्रकार है—
 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः', अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। विभाव का अर्थ है रति, कृपा आदि भावा का कारण। ये दो प्रकार के होते हैं—१ आलम्बन, जिसके आधार में भाव जागृत होता है जैसे—नायक-नायिका आदि, और २ उद्दीपन, जो भावा का उद्दीप्त अर्थात् उत्तेजित करता है, उदाहरण के लिए वसन्त, उपवन, चाँदनी आदि। अनुभाव भावानुभूति का अनुक्रम है अर्थात् उसके व्यवन प्रभाव है जैसे—भ्रूक्षेप, स्मृति बटाक्ष आदि। व्यभिचारी अस्थायी भाव है, जो क्षण क्षण में उठ गिर कर स्थायी भाव की पुष्टि करने में। इस प्रकार विभाव अनुभाव और व्यभिचारी भावा का संयुक्त रूप में साक्षात्कार करके दर्शक के मन में एक उत्कट आनन्दमयी भावना का संचार होता है, यही रस या काव्यानन्द है। एक स्पष्ट उदाहरण लीजिए—कुशल नदी और नदी दुष्यन्त और शकुन्तला के रूप में हमारे सम्मुख उपस्थित होते हैं। ये पहले पहले तपोवन के रमणीय वृक्षों में मिलते हैं (विभाव)। दोनों एक-दूसरे का आह्लात्कार सादय का देखकर चकित हो जाते हैं और तृपित उत्सुक नेत्रों से एक-दूसरे की ओर देखते हैं—अनिच्छापूर्वक जाती हुई शकुन्तला चारी चारी एक दृष्टि पाते करती है (अनुभाव)। वियोग में कभी उत्कण्ठा और कभी निराशा का व्यग्र हावर का एक-दूसरे से मिलने की आतुर हो उठते हैं (व्यभिचारी भाव)। सौभाग्य से शकुन्तला, सखी की सहायता से, पत्र द्वारा दुष्यन्त पर अपना प्रेम प्रकट करने का अवसर प्राप्त करती है। इतने ही में दुष्यन्त वहाँ आकर सहसा उपस्थित हो जाता है और इस प्रकार दोनों प्रेमियों का संयोग हो जाता है। जब यह सब (विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव आदि का संयोग) कविता, संगीत, रस-विवरण आदि की सहायता से, जिसका भरत ने, नाट्यधर्मी कहा है मंच पर प्रदर्शित किया जाता है तो प्रेक्षक के हृदय में वासना रूप से स्थित रति स्थायी भाव जागृत होकर उस चरमसीमा तक उद्दीप्त हो जाता है जहाँ प्रेक्षक व्यक्ति और दश-काल का अंतर भूलकर

सामन उपस्थित घटना में उभरता हो जाता है, और चरमावस्था का प्राप्त उसका यह भाव उसे एक आनन्दमयी चेतना में विभोर कर देता है। यही आनन्दमयी चेतना रस है।^१ और स्पष्ट शब्दा में, आलम्बन विभाव से उद्बुद्ध, उद्दीपन से उद्दीप्त, व्यभिचारिया से परिपुष्ट तथा अनुभावा से परि-
ध्यक्तेन सहृदये का स्थायी भाव ही रस-दशा का प्राप्त होता है

पिभावेनानुभावेन ध्यक्ते सचारिणा तथा ।

रसतामेति रत्यादि स्यामिभावे सचेतसाम ॥ साहित्यदपण ३।१

आगे चलकर रसमग्न करने की क्षमता रूपक और काव्य तक ही सीमित नहीं रही—स्फुट रचनाओं में भी मान ली गई—और फिर इसकी परिधि गीत, नृत्य तथा चित्र आदि कलाओं तक विस्तृत हो गई। संगीत, नृत्य आदि के द्वारा भी रस के प्रदर्शन और अभिव्यक्ति आदि की चर्चा परवर्ती शास्त्रों में मिलती है। रूपक या काव्य ही नहीं स्फुट छन्द, यहाँ तक कि गीत, नृत्य और चित्र भी सहृदय का रस विभोर कर सकते हैं। इस प्रकार पारिभाषिक शब्दा के फेर में न पड़कर यह निर्विवाद कहा जा सकता है कि रस एक आनन्दमयी चेतना है। परन्तु यह जागृत किसमें होती है और किस प्रकार की होती है अर्थात् काव्य से उद्बुद्ध इस आनन्दमयी चेतना में और अन्य निमित्तों से उद्बुद्ध आनन्दमयी चेतना में क्या अन्तर है, यह प्रश्न उठता है। दूसरे शब्दा में रस की मूल स्थिति किसमें है? और रस का स्वरूप क्या है? रस की स्थिति

रस की स्थिति के विषय में संस्कृत के जाचार्यों में बहुत मतभेद है। भरत ने रस की व्याख्या में एक सूत्र देकर छाड़ दिया है—‘विभावानुभावव्यभिचारि सयोगाद्रसनिष्पत्ति’, अर्थात् विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी के सयोग से रस की निष्पत्ति होती है। निष्पत्ति से उनका क्या तात्पर्य है और वह किस प्रकार होती है इसका विवेचन उन्होंने सम्यक् रूप से नहीं किया। इस प्रसंग में उन्होंने आगे भी कुछ वाक्य दिये हैं जिनमें ‘यथा गुडादिभिर्द्रव्यम्यञ्जनरोष पिभिश्च पट्टरसा निवर्त्यते, एवं मानाभावोपहिता अपि स्यामिने भाषा रसत्वं मानुवर्ति’। अर्थात् जिस प्रकार गुड़ आदि द्रव्या, व्यजना और ओषधियाँ से पट्टरस बनता है इसी प्रकार नाना भावा से घिरे हुए स्थायी भाव रसत्व को प्राप्त होता है प्रमाणकरसायायात् चव्यमाणो रसा मतः^१। परन्तु इससे भी समस्या कुछ सुलझ नहीं सकी, इसलिए परवर्ती जाचार्यों ने अपने-अपने दृग्

^१ शंकरन के एक उद्धरण का अनुवाद। देखिए Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit, 1929, पृष्ठ १५

से उसकी पृथक् पृथक् व्याख्या की। यहाँ स्पष्ट ही साहित्य का एक अत्यन्त मौलिक प्रश्न उठता है—रस का मूल भोक्ता कौन है? कवि या नाटककार, अथवा श्रोता या दर्शक, या फिर काव्य या नाटक के पात्र अथवा इन का योगत पात्रों के मूल रूप ऐतिहासिक अथवा पौराणिक स्त्री पुरुष और या फिर नट नटी? इनमें श्रोता या दर्शक का तो किसी-न किसी रूप में इसका भोक्ता होना सबथा स्पष्ट है और सभी ने उसका स्वीकार भी किया है। किन्तु रूप में स्वीकार किया है वह दूसरी बात रही। वास्तव में यह बात इतनी प्रत्यक्ष और स्वतः सिद्ध है कि इसका निषेध धाये से भी नहीं किया जा सकता। नाटक या काव्य का अस्तित्व क्यों है? देखने या पढ़ने के लिए। कोई उसे क्यों देखे, पढ़े या सुने? आनन्द के लिए। यह भी कोई प्रश्न उठा बैठे कि किसके आनन्द के लिए तो आप प्रश्नकर्ता के दुराग्रह अथवा उसकी 'भूलता' पर कुछ झुझलाकर यही उत्तर देगें स्पष्टतः अपने आनन्द के लिए। जा कोई कुछ भी करता है, अपने आनन्द के लिए ही करता है। दूसरा के आनन्द के लिए भी वह जा कुछ करता है उसकी प्रेरणा उसके आनन्द में ही निहित रहती है।

भरत सूत्र के सबसे पहले जिस व्याख्याकार का मत अभी तक प्राप्त हो सका है, वह लाल्लट है। वह सामाजिक के आनन्द का तो अस्वीकृत नहीं करता, परन्तु उसकी धारणा है कि रस का वास्तविक आस्वादन नायक-नायिका ही करते हैं—सामाजिक के हृदय में तो नट नटी के माध्यम से उनके रस की प्रतीति करके रस उत्पन्न होता है। अर्थात् नायक नायिका का रस है वास्तविक, सामाजिक का है प्रतीति जय अपरागत (Second hand) और इस प्रतीति के माध्यम है नट नटी। सामाजिक नट नटी में नायक नायिका का आरोप करके (उनके नाट्य-वीशल के कारण उन्हीं को नायक-नायिका समझता हुआ) नाटक का आनन्द लेता है। यहाँ दो तीन प्रश्न उठते हैं—१ नायक नायिका (दुष्यन्त शकुन्तला) स क्या आशय है? मूल ऐतिहासिक दुष्यन्त और शकुन्तला या नाटक में वर्णित दुष्यन्त और शकुन्तला? २ नट नटी का इनसे क्या सम्बन्ध है? तीसरे के रस की प्रतीति से सामाजिक के हृदय में रस कैसे उत्पन्न होता है? भट्ट लाल्लट अपना आशय शायद इस प्रकार स्पष्ट करते हैं एक दिन अचानक ही दुष्यन्त और शकुन्तला तपोवन की रम्य कुञ्ज स्थली में मिलते हैं और एक दूसरे के अपूर्व सौन्दर्य का देखकर मुग्ध चकित हो जाते हैं। दोनों के हृदय में स्थित वासना रूप रति जागृत हो जाती है। दुष्यन्त शकुन्तला की ओर विस्फारित नत्रों से देखता रह जाता है, शकुन्तला

भी चोरी चारी सलज्ज दृष्टि उसकी आर डालती है। ये अनुभाव उनकी जागृत रति का व्यक्त करते हैं। दानो के मन में अनवरत वितक उठन लगत है, और वे वियागजय ताप में जलन लगत हैं। इन संचारियाँ स रति परिपुष्ट होती हैं। अन्त में दुष्यन्त स्वयं ही वहाँ प्रकट हो जाता है। इस प्रकार दानो का सयाग होने पर रति भाव पूर्णतः उदबुद्ध होकर शृंगार रस में परिणत हो जाता है और वे उसका आनन्द लेते हैं। अतएव रस का वास्तविक अनुभव करते हैं नायक-नायिका। अब प्रश्न यह उठता है कि नायक नायिका से लाललट का आशय कौन-से दुष्यन्त शकुन्तला से है? ऐतिहासिक महाराज दुष्यन्त और मनकात्मजा कण्वपाय्या शकुन्तला से, जिनका वंश हम 'महाभारत' में पढ़ते हैं और जिस कालिदास ने भी उसी रूप में पढ़ा होगा? अथवा कालिदास द्वारा अंकित दुष्यन्त और शकुन्तला से, जो महाभारत के दुष्यन्त शकुन्तला से निश्चय ही कुछ अंश में तो भिन्न है ही? मट्ट लाललट का अभिप्राय निस्सन्देह ही ऐतिहासिक दुष्यन्त शकुन्तला से है। या या कहें कि वह इतिहास के दुष्यन्त शकुन्तला और 'शकुन्तलम्' के दुष्यन्त शकुन्तला में काई मूलगत अंतर नहीं मानता। एक तो शायद इसलिए कि नियम के अनुसार नाट्य के नायक नायिका प्रसिद्ध ऐतिहासिक व्यक्ति ही होते हैं, दूसरे इसलिए भी कि उस समय तक वाच्यगत पात्रों में कवि के आत्माश का स्वीकार करने की क्षमता आलाचक को प्राप्त नहीं हो सकी थी। वैसे भी भारतीय साहित्य शास्त्र की बाह्याथ निरूपिणी दृष्टि कवि के आत्माश की उपेक्षा ही करती आई है। यादी गहराई में जाकर देखा जाय तो 'महाभारत' के दुष्यन्त शकुन्तला भी मूल ऐतिहासिक दुष्यन्त शकुन्तला नहीं हैं। और, यह एक लम्बा प्रसंग है जिसका विवेचन आगे किया जायगा। यहाँ केवल यही निर्देश करना है कि मट्ट लाललट रस की स्थिति ऐतिहासिक दुष्यन्त शकुन्तला में ही मानता है। कवि-अंकित दुष्यन्त-शकुन्तला का या तो वह उनसे एकरूप करके देखता है या फिर, जसा कि कुछ विद्वानों का मत है, नट-नटी की भाँति माध्यम मात्र मानता है। प्रेक्षक सामने नट नटी को उनका अभिनय करते हुए देखता है, और उनकी कुशलता एवं सजीवता के कारण उनमें ही दुष्यन्त शकुन्तला का आरोप कर लेता है—अर्थात् उन्हीं को दुष्यन्त शकुन्तला समझ लेता है। रंगमंच पर उनकी रस ग्रहण करते हुए देखकर वह यही समझता है कि वास्तविक दुष्यन्त शकुन्तला रस ग्रहण कर रहे हैं और उनकी रस-दशा का देखकर स्वयं भी रसानुभव करने लगता है। यहाँ यह प्रश्न उठता है कि दूसरे के रस को देखकर प्रेक्षक रसानुभव कैसे कर सकता है? बाद के व्याख्याकारों

न इनके साथ ही बर्द मनावैमानिक और नैतिक आशय किये हैं—एक-दूसरे का इस दशा में देखना, विशेषकर यदि रस शृंगार है अनुचित है, अनैतिक है। अनुचित या अनैतिक काम करने की शास्त्र वैसे जाना दे सकता है? और उसमें आनन्द कैसे सम्भव है? मनावैमान की दृष्टि से भी तो यह आवश्यक नहीं कि दूसरे के प्रेम मिलन का आनन्द दायकर हमें प्रेम का आनन्द ही प्राप्त हो—ईर्ष्या हो सकती है, लज्जा, विरक्ति और द्राघ तप हा सकता है।

भट्ट लाल्लट का उत्तर दन का अवसर नहीं मिला, वह इन आशयों का क्या उत्तर देता, यह नहीं कहा जा सकता। पर आज का समालोचक बड़ी सरलता से यह सपना है कि हम मानव-मुलम सहानुभूति के द्वारा दूसरे के आनन्द से आनन्दित हो सकते हैं। आनन्द के अतिरिक्त जो भी प्रतिक्रिया होगी, वह भी सहानुभूति के ही द्वारा होगी और आनन्द का ही कोई रूप होगी, चाहे विपरीत रूप ही क्या न हो। दुष्पन्त और शकुन्तला का सयाग मुख दलधर यदि हमें इप्या होती है तो यह नहीं समझना चाहिए कि हमारी इप्या की भावना उनके सयाग मुख से सबया भिर है। यह भी उसी का रूप है, पात्र और परिस्थिति के वैपरीत्य से उसका रूप मात्र बदल गया है और यह रूप परिवर्तन तो किसी भी दशा में सम्भव है।

सक्षप में भट्ट लाल्लट कृत विवेचन की शक्ति और सीमाएँ इस प्रकार हैं

शक्ति—१ उसका रसास्वादन के मूल तत्त्व सहानुभूति की ओर सफल सकेत किया है। २ उसका ऐतिहासिक व्यक्तियों में रस की स्थिति मानकर सौन्दर्य या रस को विषयगत माना है, और इस प्रकार काव्य विषय की महत्ता का प्रतिपादन किया है। यह सिद्धांत आत्मनिक रूप से सत्य न होते हुए भी सबथा अनगल नहीं है। हमारे हृदय में कुछ विषय अथ विषयों की अपेक्षा रस की उदबुद्धि अधिक मात्रा में तथा अधिक सरलता से कर सकत है, और इसका कारण यह है कि इन विषयों पर हमारे अपन, हमारी जाति के, हमारे देश के और आगे बढ़कर सम्पूर्ण मानवता के परम्परागत संस्कारों के पत चढ़े हुए हैं। इसलिए विशेष कठिनाई के बिना हमारी वासना, जो स्वयं संस्कार रूप है जागृत की जा सकती है। यह रसानुभूति अपेक्षाकृत बड़ी अधिक गहरी भी होती है क्योंकि इसमें परिस्थिति विशेष के ही नहीं वरन् युग युग के, और उधर हमारे एक व्यक्ति के ही नहीं वरन् समग्र जाति के सम्भार एक साथ जग उठत हैं। हिटलर पर स्टालिन की विजय का चित्र देखकर माधारणतः हमारे आज के (राजनीति से प्राप्त) संस्कार ही चकृत होते हैं, परन्तु रावण पर राम की विजय का चरण पढ़कर युग-युग तक

प्रसरित सस्कारो का जाल झटूत हो उठना है। स्पष्टतः यह दूसरी शक्ति पहले की अपेक्षा बड़ी अधिक गहरी और सबल होगी। सचार्थिया से स्थायी भाषा को अथवा एक रस से दूसरे को अधिक महत्त्व देने का भी यही कारण है। आलाचना के इस समृद्ध युग में भी हम मध्य आनन्द और आनन्द शक्ति को इसी सिद्धान्त को स्वीकार करने हुए पाते हैं। आज का पदार्थवादी दृष्टि बाण भी हीगेल के आदर्शवाद का (अर्थात् ज्ञान से पदार्थ की उत्पत्ति का) निषेध करके वस्तु या पदार्थ में ही ज्ञान की उत्पत्ति मानता हुआ बहुत कुछ इसी वस्तुपरक सिद्धान्त की ओर लौट आया है। हमारे यहाँ भीमासका का दृष्टिकोण यही था और लोत्सट भीमासक ही तो था। ३ उसने नट में भी रसानुभूति की स्थिति को स्वीकार किया है। वास्तव में नट के लिए भी रसानुभूति अनिवार्य है। उसके बिना सफल अभिनय नहीं हो सकता। कोई भी कला बिना अनुभूति के सफल कैसे हो सकती है, वह कोई यत्र परिचालित काम तो है नहीं। नट का लक्ष्य चाहे धन हो या और भी कुछ, परन्तु अभिनय के समय उसे तन्मय, रसमग्न होना ही पड़ेगा, नहीं तो अभिनय सफल नहीं हो सकता।

सीमा—१ वह ऐतिहासिक व्यक्तियों और कवि द्वारा अवित उनके प्रति रूप व्यक्तियों का अन्तर स्पष्ट नहीं कर पाया और न यह स्पष्ट कर पाया है कि ऐतिहासिक नायक-नायिका की वाच्य में कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं है। वाच्य में तो उनके प्रतिरूप नायक-नायिका की ही सत्ता है, जो कवि की अपनी अनुभूति के मूल रूप में है। अतएव नायक-नायिका में रस की स्थिति मानना वास्तव में कोई अर्थ नहीं रखता। इस प्रकार भट्ट लोत्सट वास्तव में यह नहीं जान सका कि जिस प्रकार दशक नाटक देखने के समय रसानुभव करता है और नट अभिनय के समय, इसी प्रकार कवि स्वयं भी नाटक या वाच्य का सृजन करते समय रस का अनुभव करता है। उसके विवेचन की सबसे बड़ी सीमा यही थी, क्योंकि इस प्रकार कल्पित पात्र और कल्पित घटना वाले उपन्यास, कथा, आख्यायिका आदि के रसास्वादन का कार्य समाधान नहीं रह जाता।

२ उसने सामाजिक के रसास्वादन को मर्यादा गौण स्थान दिया है। भक्त मूल का दूसरा व्याख्याता हुआ, शत्रुघ्न। उसने भट्ट लोत्सट का विरोध करते हुए निष्पत्ति का अर्थ अनुमिति किया। अर्थात् उसने प्रतिपादन किया कि रस उत्पन्न नहीं होता, अनुमित होता है। रस की मूल स्थिति वह भी ऐतिहासिक नायक-नायिका में ही मानता है। प्रेक्षक उसको (आरोप के द्वारा) प्रत्यक्ष देखकर प्राप्त नहीं करता, बरन अनुमान से प्राप्त करता है। उनका आक्षेप है

कि दूसरे को रस दशा में देखकर पहचाने तो प्रेक्षक तो रस प्रतीति ही नहीं हो सकती और यदि कुछ उत्तेजना होती भी है, तो यह आवश्यक नहीं कि वह अनुकूल ही हो, प्रतिकूल न हो। उदाहरण के लिए, नायक-नायिका की प्रत्यक्ष भृंगार रसानुभूति महदय म मञ्जरी, चर्या, विरक्ति आदि की भावना भी तो जागृत कर सकती है। परन्तु इस आक्षेप के द्वारा शकुन्तला प्रकार से सहानुभूति-तत्त्व का निषेध करता है जो मनोविज्ञान की दृष्टि में असंगत है। उसका दूसरा आक्षेप यह है कि जिन नायक नायिका तो हमने कभी देखा नहीं, उनके रसास्वादन की अनुभूति हमको कैसे हो सकती है? आज तो आलोचक उम्मा भी उत्तर देने में असमर्थ नहीं है। यह कहेगा 'कल्पना के द्वारा'। पहले नाटककार स्वयं सहानुभूति और कल्पना के द्वारा (जिममें कि ये दोनों गुण असाधारण माना न मिलते हैं) अपन को नायक अथवा नायिका से तद्रूप कर देता है, और फिर उसकी सहायता से प्रेक्षक भी उन्हीं दो गुणों के द्वारा उसका साक्षात्कार कर लेता है। परन्तु शकुन्तला इस समाधान तक नहीं पहुँच सका और हमका भी कारण यही था कि मनुष्य के आचार्य रसास्वादन में कवि के व्यक्तित्व को लगभग छोड़कर चले हैं। निदान शकुन्तला ने रस की प्रतीति न मानकर, 'चित्र-तुरग-याय' के आधार पर हमका अनुमान ही सम्भव माना है। शकुन्तला मिथ्यात कुछ इस प्रकार है—भरत ने स्थायी भाव और रस में कोई अन्तर नहीं माना। स्थायी भाव की मूल अनुभूति तो ऐतिहासिक नायक नायिका का ही होती है। परन्तु रसमय पर नट-नटी इतना सफल अभिनय करते हैं कि प्रेक्षक चित्र-तुरग-याय में उन्हीं को नायक नायिका समझ लेता है और उनके अभिनय का आनन्द लेता हुआ मूल भाव का अनुमान करता है। यह अनुमित (स्थायी) भाव ही रस है और वास्तविक (स्थायी) भाव में भिन्न न होकर उसका अनुकूल रूप ही है। अतएव मूल भाव का अनुभव करने हैं नायक नायिका, उसके अनुकूल भाव (रस) का अनुमान द्वारा अनुभव करते हैं प्रेक्षक, और इस अनुमान का माध्यम है नट नटी, जिनका अभिनय सौंदर्य (अपूर्व वस्तु सौंदर्य) इस अनुमान को सम्भव बनाता है। परन्तु मनोविज्ञान की दृष्टि में अनुमान द्वारा रसानुभूति की बात मिथ्या है। नाक अनुभव के विरुद्ध है। अनुमान बुद्धि की क्रिया है मन की तही अनुमान से ज्ञान होता है अनुभूति नहीं। किसी प्रणयी युग्म को एकांत उपवन गृह की ओर जात हुए देखकर हमको अनुमान के द्वारा तो केवल यह ज्ञान ही होता है कि वे प्रणयानुभव ही करेंगे, या कर रहे होंगे। इसके आगे यदि हमें भी वैसी उत्तेजना होती है तो वह इसलिए नहीं होती कि हमने उसका अनुमान लगा लिया है, बरन इसलिए कि हमने एक कदम और आगे

यहकर कल्पना और सहानुभूति के द्वारा अपन को उस स्थिति में डालकर उनके प्रणयानन्द का मनसा साक्षात्कार कर लिया है। शकुन्त ने वास्तव में रसास्वादन के विवेचन में विशेष याग नहीं दिया। भट्ट लोल्लट की सीधी बात का उसने और उलझा दिया है और सहानुभूति-तत्त्व का निपट करके अनुमान के सिद्धांत द्वारा उलटा भ्रम पैदा कर दिया है। उसकी देन वस एक है। वह यह कि नट नटी के अभिनय-कौशल का आनन्द भी रसानुभव में महत्त्वपूर्ण याग देता है इस तथ्य का उसने असंदिग्ध शब्दों में निर्देश किया है। अप्रत्यक्ष रूप से उसका योग यह है कि उसने रस सिद्धांत को पूर्णतः वस्तुपरक स्थिति से हटाकर व्यक्तिपरक स्थिति की ओर एक पग आगे बढ़ाया।

इस समस्या को भट्टनायक ने बहुत कुछ सुलझाया है। लोल्लट, शकुन्त और इधर ध्वनिकार के मता का खण्डन करते हुए उसने लिखा है कि रस का न ता ज्ञान होता है और न उत्पत्ति, और न अभिव्यक्ति। उसने दो अत्यन्त महत्त्वपूर्ण प्रश्न उठाये हैं, एक तो यह कि यदि रस दूसरे के भाव के साक्षात्कार अथवा ज्ञान से उत्पन्न होता है तो शोक से शोक की उत्पत्ति होनी चाहिए न कि आनन्द या रस की। और शोक प्राप्ति के लिए कोई क्या नाटक देखेगा या काव्य पढ़ेगा? दूसरे, अगर सहृदय के हृदय में ही रस स्थित रहता है और विभाव अनुभाव तथा मचागे के संयोग से अभिव्यक्त हो जाता है, तो प्रश्न यह उठा है कि एक का भाव अर्थात् नायक का व्यक्तिगत भाव, दूसरे के अर्थात् प्रेक्षक के वैसे ही व्यक्तिगत भाव को कैसे अभिव्यक्त कर सकता है? फिर रति, शोक आदि की अभिव्यक्ति सम्भव भी हो सके, परन्तु समुद्र लघन जैसे असाधारण भावा की अभिव्यक्ति साधारण पाठक में कैसे हो सकती है? किन्तु यह प्रश्न मौलिक हाते हुए भी अवाध्य नहीं है। पहले प्रश्न का उत्तर आज का आलोचक यह देगा कि एक तो प्रेक्षक या पाठक को शाक का प्रत्यक्ष पान या साक्षात्कार नहीं होता केवल मनसा (कल्पना द्वारा) साक्षात्कार होता है और मानसिक रूप धारण करने में बहुत-से बहुत अनुभव भी समझ अपनी कटुता खो देता है। स्मृति इसका एक साधारण प्रमाण है। बहुत-से-बहु स्मृति में भी कटुता की क्षति और एक प्रकार के अपनपन की उदभूति हो जाती है। इसके अतिरिक्त कवि या नाटककार का अपना सृजन, अनुभव या सहज-नुभूति और स्पष्ट शब्दों में अनुभूति की सफलता का आनन्द, भी तो इस शोक का अपने रंग में रंगकर हमारे सामने उपस्थित करता है। कवि का अनुभव दूसरे के शोक का प्रत्यक्ष अनुभव नहीं है, उस शोक के सफल भावन या अनुभव है जो स्वभावतः आनन्दमय होता है। प्रेक्षक या पाठक का कवि

के इस मफल (आनन्दमय) भावन की अनुभूति होती है, अतएव उसका अनुभव भी आनन्द रूप ही होता है चाहे नाटक का विषय सुखात्मक हो या दुःखात्मक। यह समाधान उस समय प्राप्त नहीं हो सका, और इसका कारण भी यही था कि सस्कृत के आचार्यों ने कवि के व्यक्तित्व को लगभग छोड़ ही दिया था।

भट्टनायक के दूसरे प्रश्न का उत्तर भी सरल है। पहले तो काव्यगत 'भाव' सामान्यतः असाधारण नहीं हो सकता, क्योंकि कोई भी अनुभाव 'भाव' सत्ता को तभी प्राप्त कर सकता है जब कवि को स्वयं उसकी महजानुभूति हो गई हो। और कवि के लिए जब उसकी अनुभूति सम्भव है तो प्रेक्षक या पाठक के लिए भी संवत्सा सम्भव ही होनी चाहिए, क्योंकि कवि की प्रतिभा कितनी ही लोकोत्तर अथवा असाधारण क्यों न हो, उसके मन की स्थिति तो साधारण ही होती है। और यदि ऐसा नहीं है, यदि कवि अलौकिक रहस्य द्रष्टा है या विशिष्ट है तो न तो वह अपने अनुभव का प्रेषणीय बना सकता है और न पाठक ही उस असाधारण अनुभव की सहजानुभूति कर सकता है। उसकी कृति फिर काव्य की परिधि से बाहर पड़गी। इस प्रकार काव्यगत किसी भी भाव या अनुभूति की स्थिति प्रेक्षक या पाठक में असम्भव नहीं मानी जा सकती। हनुमान के समुद्र तटन का उदाहरण संवत्सा अलौकिक या अमानवीय, असाधारण या विशिष्ट नहीं है। साधारण उत्साह में मूलतः वह भिन्न नहीं है। एक शब्द में (जैसा कि बाद में अभिनवगुप्त ने कहा भी) काव्यगत कोई 'भाव' विशिष्ट नहीं होता, साधारणीकृत होता है और सहृदय में उसकी स्थिति संवत्सा स्वाभाविक है।

पर भट्टनायक ने इन शकाओं का समाधान दूसरे प्रकार से किया। उसने रस की स्थिति में तो नायक नायिका में मानी न नट नटी में। रस की स्थिति उसने सीधी सहृदय में मानी। भट्टनायक के अनुसार काव्य में तीन शक्तियाँ निमग्न सिद्ध हैं (१) अभिधा, (२) भावकत्व (३) भोजकत्व। अभिधा वह शक्ति है, जिसके द्वारा पाठक या प्रेक्षक काव्य के शब्दार्थ को ग्रहण करता है, यह प्रत्यक्ष शब्द रूप नाम में होता है। दूसरी शक्ति है भावकत्व, जिसके द्वारा उसे उस अर्थ का भावन होता है। भावन होने पर भाव की व्यक्तिवत्ता का नाश होकर साधारणीकरण हो जाता है और भाव विशिष्ट न रहकर साधारण बन जाता है। उदाहरण के लिए दुष्यन्त की शकुन्तला के प्रति रति, दुष्यन्त का शकुन्तला के प्रति भाव नहीं रह जाता न नट का नटी के प्रति न प्रेक्षक का अपनी प्रेमिका के प्रति। वह पुरुष का स्त्री के प्रति सहज साधारण रति भाव ही रह जाता है। इस प्रकार भावकत्व के द्वारा नायक नायिका

नट-नटी, प्रेक्षक और उसकी प्रेमिका, सभी का वैयक्तिक तत्त्व अतिरिक्त हो जाता है, और शुद्ध साधारणीकृत अनुभव रह जाता है। ऐसा होना से आप-मे आप रजोगुण और तमोगुण का लोप होकर सतागुण का आविर्भाव हो जाता है और प्रेक्षक या पाठक आनन्द का उपभोग करता है। इस प्रकार रस की अभिव्यक्ति नहीं, भुक्ति होती है।

भट्टनायक सस्कृत के बड़े मेधावी आलोचक म से है। उसने विवेचन से रस शास्त्र अत्यन्त समृद्ध-समुन्नत हुआ, इसमें सन्देह नहीं। उसने अभिनव से पूर्व रस को विषयगत न मानकर विषयीगत माना। उसका साधारणीकरण का सिद्धान्त काव्य शास्त्र के लिए अमर वरदान सिद्ध हुआ, जिसके बिना रस की समस्या सुलझ ही नहीं सकती थी।

साधारणीकरण

साधारणीकरण का अर्थ है काव्य के भावन द्वारा पाठक या श्रोता का भाव की 'सामान्य' भूमि पर पहुँच जाना—दुष्यन्त की शकुन्तला के प्रति रति का भावन करते हुए भाव की उस अवस्था पर पहुँच जाना जहाँ यह रति शकुन्तला के प्रति दुष्यन्त की रति न रहकर पुष्प की स्त्री के प्रति साधारण रति मात्र रह जाती है। जो कोई भी शकुन्तलम के इस दृश्य को देखता है या पढ़ता है वही उसमें अपने हृदय में स्थित रति का अनुभव करता है। यह किस प्रकार सम्भव होता है? इसका विवेचन करने हुए आचार्य शुक्ल लिखते हैं—'जब तक किसी भाव का कोई विषय इस रूप में नहीं लाया जाता कि वह सामान्यतः सबके उसी भाव का आलम्बन हो सके तब तक उसमें रसोदबोधन की पूर्ण शक्ति नहीं आती। (विषय का) इसी रूप में लाया जाना हमारे यहाँ साधारणीकरण कहलाता है।'^१ इस प्रकार साधारणीकरण से शुक्लजी का आशय आलम्बन का साधारणीकरण है।

"तात्पर्य यह है कि आलम्बन रूप में प्रतिष्ठित व्यक्ति समान प्रभाव वाले घर्मों की प्रतिष्ठा के कारण, सबके भावों का आलम्बन हो जाता है।"^२ इसका अनुवर्ती परिणाम स्वभावतः यह होता है कि पाठक का अपना तादात्म्य आश्रय के साथ हो जाता है। "साधारणीकरण के प्रतिपादन में पुराने आचार्यों ने श्रोता (या पाठक) और आश्रय (भाव व्यञ्जना करने वाले पात्र) के तादात्म्य की अवस्था का ही विचार किया है।"^३

^१ 'चिन्तामणि', साधारणीकरण और व्यक्ति वैचित्र्य

^२ वही

^३ वही

इसका मकेन विश्वनाथ म मिलता है। परन्तु यह भट्टनायक और अभिनव गुप्त का मन नहीं है। उन दोनों ने शब्द भेद में स्थायी भाव तथा विभावादि सभी का साधारणीकरण माना है। केवल विभाव का साधारणीकरण और तदनुसार आश्रय के साथ तादात्म्य उनका मान्य नहीं है। उद्घाट स्पष्ट कहा है कि शकुन्तला, सीता आदि पूज्य व्यक्तियों में सहृदय के लिए रति भावना करना अनुचित होगा। इसीनिष्ठ सट्टन्य में आलम्बन में प्रेम वर्गता है और न आश्रय से तादात्म्य क्योंकि उनका यह प्रेम अपना व्यक्तिगत प्रेम नहीं होता— 'न ममेति न परस्येति'। आगे चलकर शुक्लजी कहते हैं कि "कभी-कभी ऐसा होता है कि पाठक या श्रोता की मनावृत्ति या मस्तिष्क के कारण वर्णित व्यक्ति विशेष के स्थान पर कल्पना में उसी के समान धर्म वाली कोई मूर्ति विशेष आ जाती है। जैसे यदि किसी पाठक या श्रोता का किसी सुंदरी से प्रेम है तो शृंगार रस की फुटवल उन्मियाँ मुनन के ममय रह रहकर आलम्बन रूप में उसकी प्रेयसी की मूर्ति ही उसका सामने आयगी।"^१ भट्टनायक और अभिनवगुप्त इसका भी निषेध करते हैं कि हम दुष्यंत के स्थान पर अपने का और शकुन्तला के स्थान पर अपनी प्रेयसी को देखन लगने हैं, क्योंकि एक तो अपनी रति का प्रकाशन लज्जास्पद है, दूसरे यह भी सम्भव है कि हमारा किसी व्यक्ति विशेष से प्रेम ही न हो। उस समय शुक्लजी कहते हैं कि हमारे सामने किसी कल्पित सुंदरी का चित्र आया परन्तु किसी कल्पित सुंदरी का चित्र आना व्यक्तिगत रति का नहीं, साधारण रति का रूप है। दूसरे, यदि भाव मधुर न होकर कटु है (जैसे राम का रावण पर क्रोध देखकर मेरा भी अपना शत्रु के प्रति क्रोध जागृत हो जाता है) तो मेरा यह अनुभव प्रत्यक्ष होने के कारण कटु ही होगा। रस इसे नहीं कह सकता। वास्तव में यह सब कुछ होता तो साधारणीकरण की आवश्यकता ही क्या होती?

अब प्रश्न यह उठता है कि साधारणीकरण किसका होता है? 'मानस' में पुष्पवाटिका के प्रसंग को पढ़ते हुए मुझे तीन व्यक्तियों की चेतना है— अपनी (सहृदय की), राम (आश्रय) की और सीता (आलम्बन) की। इनके अतिरिक्त एक अव्यक्त व्यक्तित्व और है—कवि का। मेरे (सहृदय के) व्यक्तिगत आलम्बन का भी एक अव्यक्त व्यक्तित्व हो सकता है। परन्तु यह चूंकि सभी दशाओं में सम्भव नहीं है, इसलिए इस छोड़ दते हैं। साधारणीकरण की सम्भावना दो की हो सकती है (क्योंकि मैं तो साधारणीकृत रूप

का भोवता हूँ) — १ आश्रय की, और २ आलम्बन की। क्या साधारणीकरण आश्रय का होता है? अर्थात् क्या राम का व्यक्तित्व सभी सहृदयों का व्यक्तित्व हो जाता है — और स्पष्ट शब्दों में, क्या सभी सहृदय अपन का राम समझकर रति का अनुभव करते हैं? नहीं। यहाँ शायद आश्रय का व्यक्तित्व प्रेय होने के कारण और भाव मधुर होने के कारण आपका 'हाँ' कहने का लोभ हो जाय। परन्तु जहाँ आश्रय अप्रिय है और भाव कटु है वहाँ इसकी सम्भावना कैसे हो सकती है? उदाहरण के लिए, आश्रय रावण है और वह सीता के प्रति क्रोध प्रदर्शित कर रहा है। वास्तव में आश्रय तो घणित, दूर नीच, आपके व्यक्तित्व के ठीक विपरीत भी हो सकता है आप उसके साथ कहा तक तादात्म्य करत फिरेंगे? अच्छा आश्रय को छाड़िए। साधारणीकरण नायक का होता है 'नायकस्य कचे श्रोतु समानोऽनुभवस्तत्'।^१ इसमें क्या आपत्ति है? आपत्ति स्पष्ट है। संस्कृत काव्य का नायक, ऐसे गुणों से विभूषित होता था कि उसके साथ तादात्म्य करना प्रत्येक सहृदय का सहज और स्पृहणीय था, परन्तु आज तो काव्य पर यह प्रतिबंध नहीं है। आज जनक प्रथम श्रेणी के उपन्यासों में नायक का रूप उक्त आदिश के बिल्कुल विपरीत मिलता है जिसके साथ तादात्म्य आपके लिए न महज हागा, न स्पृहणीय। उदाहरण के लिए, एक साम्यवादी उपन्यासकार किसी हृदयहीन पूँजीपति को नायक के रूप में हमारे सामने लाकर पूँजीवाद के प्रति अपनी सम्पूर्ण घृणा को उसके व्यक्तित्व में पुँजीभूत कर देता है। उपन्यास व्यक्ति प्रधान है क्योंकि उसका उद्देश्य पूँजीवाद की मूल चेतना व्यक्तिवाद के प्रति घृणा जगाना है। नायक असंदिग्ध रूप में वही धृणित व्यक्ति है। परन्तु क्या आप उससे तादात्म्य कर सकेंगे? यदि ऐसा कर सकेंगे तो यह उपन्यासकार की घोर विफलता होगी। इस प्रकार मूलतः नायक का भी साधारणीकरण नहीं होता। अब रह जाता है आलम्बन का प्रश्न। क्या आलम्बन का साधारणीकरण होता है? अर्थात् पुष्प-चाटिका के प्रसंग में जिस सीता के प्रति राम की रति का अक्षुर प्रस्फुटित हुआ उसके प्रति क्या प्रत्येक सहृदय की भी रति जागृत हो जाती है। क्या राम की प्रिया विश्वप्रिया बन जाती है? हमारा आत्मिक आचाय (भट्टनायक आदि) 'शान्त पाप, शांत पाप' कह उठता है, और उसने स्पष्ट शब्दों में तिरस्कार भी किया है। परन्तु क्या ऐसा होता नहीं? क्या पुष्प-चाटिका की भी सीता हमारी माता ही बनी रहती है। अगर माता ही बनी

रहती है तो यह कहना मिथ्या है कि हम अमिथित शृंगार रस का अनुभव कर रहे हैं। हम उसे जब तक प्रेयसी के रूप में नहीं देखेंगे शृंगार रस की दशा में दूर रहेंगे। और इसमें कोई अनौचित्य नहीं है, क्योंकि यह सीता उस वास्तविक सीता से जिसमें हम मातृपुत्रि गन्ते हैं सबथा स्वतन्त्र है, जब तक कि कवि की प्रेरण अनुभूति में ही मातृ भावना का मिश्रण न रहा हो। पर ऐसी दशा में जैसा कि तुलसी के शृंगार-चित्रा से स्पष्ट है हमें अमिथित शृंगार नहीं मिलता। हम काव्य की सीता में प्रेम करते हैं और काव्य की यह आलम्बन रूप सीता कोई व्यक्ति नहीं है जिसमें हमको किसी प्रकार का संकोच करने की आवश्यकता हो वह कवि की मानसी सृष्टि है अर्थात् कवि की अपनी अनुभूति का प्रतीक है। उसके द्वारा कवि ने अपनी अनुभूति को हमारे प्रति सवेद्य बनाया है। वरम इसलिए जिसे हम आलम्बन कहते हैं वह वास्तव में कवि की अपनी अनुभूति का सवेद्य रूप है। उसके साधारणीकरण का अर्थ है कवि की अनुभूति का साधारणीकरण, जो भट्टनायक और अभिनव गुप्त का प्रतिपाद्य है। अतएव निष्कर्ष यह निकला कि साधारणीकरण कवि की अपनी अनुभूति का होता है अर्थात् जब कोई व्यक्ति अपनी अनुभूति की इस प्रकार अभिव्यक्ति कर सकता है कि वह सभी के हृदय में समान अनुभूति जगा सके तो पारिभाषिक शब्दावली में हम कहते हैं कि उसमें साधारणीकरण की शक्ति वर्तमान है। अनुभूति सभी में होती है सभी व्यक्ति उसे याँवचित व्यक्त भी कर लेते हैं परन्तु साधारणीकरण करने की शक्ति सब में नहीं होती। इसीलिए तो अनुभूति और अभिव्यक्ति के हात हुए भी सब कवि नहीं होते। कवि वह होता है जो अपनी अनुभूति का साधारणीकरण कर सके, दूसरे शब्दों में 'जिसे लोक-हृदय की पहचान हो।' यहाँ आकर ये सभी बाधाएँ आप दूर हो जाती हैं कि किसी आश्रय का 'यकित्व हमारे विपरीत है या कोई नायक हमारे घणा और क्रोध का विषय है, अथवा किसी आलम्बन के प्रति हमारा भाव विशेष अनुचित है। आश्रय रूप रावण यदि नहीं राम की भक्तिसत्ता करता है तो क्या हुआ? हमारे रसानुभूति में कोई बाधा नहीं आती क्योंकि हमारे अंतर में तो वही अनुभूति जागगी जो कवि ने इस प्रतीक द्वारा व्यक्त की है। माइकेल को रावण से सहानुभूति है इसलिए 'मेघनाद वध' का यह प्रसंग हमारे हृदय में रावण के लिए सहानुभूति और राम के प्रति तुच्छ भाव जागृत करेगा। तुलसी को यदि राम के प्रति भक्ति और रावण के प्रति घृणा है तो यह प्रसंग उसी के अनुकूल हमारे लिए रावण को उपहास्य या तुच्छ भाव या घृणा का विषय बनाकर राम के प्रति हमारी भक्ति जागृत करेगा। हमको रस दोनों ही

अवस्थाओं में आयगा। इसी प्रकार यदि साम्यवादी लेखक के उप-यास का पूजीपति नायक अपनी बुत्ताओं में जघन्य है, तो हुआ करे, हम उससे तादात्म्य थोड़ा ही स्थापित करते हैं। हम (हमारी अनुभूति) लेखक (की अनुभूति) से तादात्म्य स्थापित करते हैं, अतएव हम लेखक की तरह ही उसकी जघन्यता के प्रति अपनी घणा और व्राघ जाग्रत करके उप-यास का रस लेगे। ठीक इसी तरह यदि सीता में हमारी परम्परागत पूज्य बुद्धि है तो हो। यह सीता नहीं है, यह तो बहि की अनुभूति का प्रतीक है। तुलसी को यदि उसके प्रति अमिश्रित रति की अनुभूति न होकर अस्वा मिश्रित रति का अनुभूति होती है तो हमको भी वैसी ही हागी। हम राम से तादात्म्य न करके तुलसी से ही तादात्म्य कर पायेंगे। ऐसी दशा में हमका रमानुभूति तो होगी पर अमिश्रित शृंगार की नहीं। इसके विपरीत, कुमार सम्भव या रीतिकासीन राधा कृष्ण प्रेम प्रसंगों को पढ़कर यदि हमें अमिश्रित शृंगार की अनुभूति होती है तो उसका कारण यही है कि तुलसी के विपरीत कालिदास या रीति युग के कवि की तद्विषयक अनुभूति अमिश्रित रति की ही अनुभूति थी। उसमें कोई मानसिक ग्रन्थि (Complex) नहीं थी। यह सीधा सत्य है जिसे एक ओर साधारणीकरण के आविष्कारक भट्टनायक और अभिनवगुप्त भागत की अत्यन्तगत काव्य परम्परा के कारण, दूसरी ओर आधुनिक आलोचना में उसके सबसे प्रबल पृष्ठपोषक शुक्लजी अपनी वस्तुपरक दृष्टि के कारण स्पष्ट रूप में व्यक्त नहीं कर पाए।

अगर आप ऊँच न गए हो तो आइए एक और आवश्यक प्रश्न का समाधान कर लिया जाय। साधारणीकरण कवि के लिए किस प्रकार सम्भव होता है? वह किस प्रकार अपनी अनुभूति का साधारणीकरण करता है? स्वदेश विदेश के पण्डितों ने इसके दो उत्तर दिये हैं—१ साधारणीकरण भाषा का धर्म है, २ साधारणीकरण का मूलोधार मानव-सुख सहानुभूति है, जो सभी मनुष्यों के हृदय में एकतार अनुस्यूत है।

पहले उत्तर में भट्टनायक और अभिनवगुप्त की ध्वनि है। भट्टनायक काव्य (वाक्यमय शब्द) में ही एक ऐसी 'भावकत्व' शक्ति मानते हैं जिससे कि भाव का आप से आप साधारणीकरण हो जाता है। अभिनवगुप्त शब्द में भावकत्व की कल्पना को निराधार मानते हुए शब्द की सबप्रधान शक्ति व्यञ्जना में साधारणीकरण की सामर्थ्य मानते हैं। विदेश के पण्डित भी भाषा का एस नान और भाव प्रतीका का समूह मानते हैं जो उन विशेष नान-तण्डा और भावा को समान रूप से सबकी चेतना में जगा सकें। ज्ञान और भाव वास्तव

म एक दूसरे कविपरीत न होकर चेतना के दो सस्थान हैं ज्ञान पहला सस्थान है, भाव दूसरा। कभी तो ऐसा हाता है कि कोई प्रतीक विशेष, हमारी चेतना में किसी वस्तु का ज्ञान मात्र ही जगाकर रह जाता है, और कभी ज्ञान के आगे उसका 'भाव' भी करा देता है। भाषा के ये ही दो प्रयोग हैं। एक वह जिसमें प्रतीक केवल ज्ञान जगाते हैं, दूसरा वह जिसमें भाव भी जगाते हैं। पहला प्रयोग हम सभी साधारणतः व्यवहार में लाते हैं, दूसरा केवल भाव दीप्त क्षणों में जब हमारे अपने भाव प्रतीकों पर आरुढ़ होकर उन्हें इतना भावमय बना देते हैं कि उनमें सुनने वाला के हृदय में भी समान भाव उदबुद्ध करने की शक्ति आ जाती है। तात्पर्य तो यह है कि शब्दों का भावोद्दीपन करने की शक्ति मूलतः हमारे भाषा से ही प्राप्त होती है। अब यदि आप पूछें कि एक व्यक्ति का भाव दूसरे के हृदयों में समान भाव कैसे उत्पन्न कर देता है तो इसका उत्तर यही है कि मूलतः सम्पूर्ण मानवता एक चेतना से चेतन्य है। मानव मानव के हृदय में (भारतीय दशन तो चराचर को भी अपनी परिधि में समेट लेता है) चेतना का ऐसा एक तार अनुम्यूत है जो एक स्थान पर भी स्पष्ट पार्श्व समग्रतः क्षुब्ध हो जाता है। आपका चाहे इस कथन में रहस्यवाद की गंध आए, परन्तु मनोविज्ञान, शरीर शास्त्र और अध्यात्म अभी इससे आगे नहीं बढ़ पाए हैं।

अतएव साधारणीकरण का कारण है भाषा का भावमय प्रयोग। भाषा का भावमय प्रयोग प्रयोक्ता की अपनी भाव शक्ति पर निर्भर रहता है, और प्रयोक्ता के भाषा की संवेदा शक्ति का आधार है मानव सुलभ सहानुभूति।

भाव शक्ति थोड़ी बहुत सभी में होती है। इसलिए साधारणीकरण की भी शक्ति थोड़ी बहुत सभी में होती है अथवा जीवन की स्थिति ही सम्भव नहीं। परन्तु साधारणीकरण की विशेष शक्ति उसी व्यक्ति में होगी जिसकी भाव शक्ति विशेष रूप से समृद्ध हो, जिसकी अनुभूतियाँ विशेष रूप से सजग हों। ऐसा ही व्यक्ति भाषा का भावमय प्रयोग कर सकता है, अर्थात् अपने समृद्ध भाषा के बल पर वह उनके प्रतीकों को सहज ही ऐसी शक्ति प्रदान कर सकता है कि वे दूसरे के हृदयों में भी समान भाव जगा सकें। ऐसा ही व्यक्ति कवि है।

इतना हात हुए भी भट्टनायक का सिद्धांत सबका निर्भ्रांत नहीं है। उसकी सबसे बड़ी भ्रांति है काव्य शब्द में भाववत्त्व और भाववत्त्व नामक विशिष्ट शक्तिमा की कल्पना जो पूर्णतः निराधार है। व्याकरण, भौमासा आदि किसी में भी इनका सबेन नहीं मिलता।

इस भ्रुति का सशोधन अभिनवगुप्त ने किया, जो 'भरत-सूत्र' का चौथा

व्याख्याकार था । उसने इस समस्या को बड़े अच्छे ढंग से सुलझा दिया । उसका सिद्धान्त इस प्रकार है—मानव-आत्मा शाश्वत है । सभी आत्माओं में, विशेषकर सहृदयों की आत्माओं में, स्वभाव से ही नास्तिक अनुभव, पूवज्म अथवा पठन पाठन आदि के फलस्वरूप कुछ मूलगत वासनाएँ सस्कार रूप में स्थित रहती हैं । ये कामनाएँ ही पारिभाषिक शब्दावली में स्थायी भाव कहलाती हैं । विभाव, अनुभाव और सचारी के कुशल प्रदर्शन से ये गुप्त वासनाएँ या स्थायी भाव ही उदबुद्ध होकर रस रूप में परिणत हो जाते हैं अर्थात् उस अवस्था को प्राप्त हो जाते हैं जहाँ एक आनन्दमयी चेतना के रूप में उसका अनुभव होता है । यहाँ आकर भाव की वैयक्तिकता नष्ट हो जाती है । वह मेरा या दूसरे का न रहकर साधारण भाव मात्र रह जाता है और इस प्रकार वह सबग्राह्य बनकर एक साथ इतना तीव्र हो जाता है कि उसका भावत्व भी नष्ट हो जाता है । केवल एक आनन्दमयी चेतना रह जाती है । कालिदास ने इसी की ओर स्पष्ट संकेत किया है

रम्याणि वीक्ष्य मधुरारचनिराम्य शब्दान
पयुत्सुकीभवति यत् सुखितोऽपि जनु ।
तच्चैतसा स्मरति नूनमबोधपूर्वम्
भावस्थिराणि जननातरसोद्दानि ॥^१

अर्थात् रम्य दृश्या को देखकर या मधुर शब्दों को सुनकर यदि कोई सुखी व्यक्ति भी उमना हो उठता है तो इसका कारण यही समझना चाहिए कि उसे अपने पूर्व के जन्मा के स्नेह सम्बन्धों की, जो उसके अचेतन मन में स्थिर (स्थायी) भावों के रूप में स्थित हैं, अनायास ही सुधि आ रही है ।

कालिदास के छंद में 'भावस्थिराणि' ता स्पष्टतः स्थायी भाव हैं ही और सुधि आने का तात्पर्य है अचेतन मन से चेतन मन में आ जाना—ठीक वही जो अभिनवगुप्त की अभिव्यक्ति का तात्पर्य है । इस समय चित्त की एकाग्रता के कारण तमोगुण और रजोगुण के ऊपर सतोगुण का प्राधान्य रहता है और आत्मा का स्वप्रकाश या स्वाभाविक आनन्द बलकन लगता है ।^२ इस प्रकार रस की न ता उत्पत्ति होती है और न अनुमिति, और न भुक्ति, उसकी केवल अभिव्यक्ति होती है । रस बाहर से प्राप्त नहीं होता, सहृदय की अपनी आत्मा में से आविर्भूत होता है । वह वस्तुगत या विषयगत न होकर सबथा विषयी गत है । अभिनव वास्तव में आभासवादी वेदान्ती है, जो वस्तु की स्थिति न

^१ 'अभिज्ञानराजुन्नम्' ५।२

^२ दक्षिण 'नवरस', गुलबाराय

मात्र पर कवन विचार-क्षम की ही मता का स्वीकार करता है। विष्णु म हीमस ह्युम आदि शक्ति का भी मता मिळता है। व नी मौल्य का विपरीत मान है विषयगत तत्त्व।

अभिव्यक्ति का मिळान भट्टाचार्य म मयका मित्र त्ति है। भट्टाचार्य का साधारणीकरण का उमा उमा-ना-न्या स्वीकार कर लिया है। यह मिळान भी नि वाच्यता उद्देश्य का मय तमागुण और रजागुण का उतर मतागुण का प्राधान्य हा जाता है यह बिना मतागत का स्वीकार कर मता है। अतः कथल यह है नि अभिव्यक्ति भावक्य और भावक्य को विचार पाणि करता हुआ उक्त रमा पर व्यक्ता जीव र्वनि की सत्ता का स्वीकार करता है। भट्टाचार्य का मत है नि वाच्य की प्रकृति ही उमी है नि मनुष्य का पद इगका अथ ग्रहण फिर भावा अर्थात् विविध रूप म रित्तन, और उमर उपरात गुरत ही आनन्द प्राप्ति महत्त्व म हो हा जाती है। परन्तु अभिनव यह मानता है नि रग की स्थिति सहृदय की आत्मा म ही है, वाच्य उमरी अभिव्यक्ति मात्र करता है। मम्मट, विश्वनाथ, पण्डितराज जगन्नाथ आदि परमर्षी जातीयों म मामाया अभिनवगुप्त के मिळान का ही स्वीकार लिया है।

विशेषण—अभिनवगुप्त का मिळान भारतीय साहित्य शास्त्र म सवमाय सा ही हा गया है और वाच्य म यह बन्त अता म पूरा नी है। रग मयका विपरीत है। सहृदय की आत्मा म ही उसरी स्थिति है, वस्तु म नहीं, यन्तु ता केवल उमका उदबुद्ध करती है। वाच्य का आस्वादन म हमार सामा मूलत तीन मताएँ आती हैं—कवि, वस्तु और सहृदय। जाधुनिक आलाचना की शब्दावली म हम कह सकते हैं नि कवि वह व्यक्ति है जो अपनी अनुभूति का सञ्च बताता है, वस्तु तत्त्वतः उसकी अनुभूति है, और सहृदय वह व्यक्ति है जो कवि की इस मय अनुभूति को ग्रहण करता है। वस्तु का मैन तत्त्व रूप म कवि की अनुभूति कहा है जिस पर आपत्ति उठ सकती है। सत्त्व साहित्य शास्त्र मे तो, जैसा कि वस्तु शब्द से ही स्पष्ट है उसकी कवि की अनुभूति से पृथक् सत्ता मानी ही गई है। आज भी प्रश्न हो सकता है कि ऐतिहासिक वृत्त या लोक प्रचलित कहानी या घटना, जिसको कवि अपनी मूल सामग्री के रूप म प्रयुक्त करता है, कवि की अनुभूति बैसे कही जा सकती है ? इसका स्पष्ट उत्तर यह है कि कवि का उद्देश्य उस कथा या वृत्त का कहना कभी नहीं होता, उसके ब्याज से अपनी अनुभूति को ही अभिव्यक्त करना होता है। उस कथा का महत्त्व उद्दीपन, या फिर, माध्यम से अधिक नहीं होता, क्यकि सवेच कवि की अनुभूति ही है कथा का एक अणु भी नहीं।

दूसरे की वही बात को केवल दुहरान के लिए ही कोई क्या दुहराय ? साधारणतः यदि किसी दूसरे की बात का हम अक्षरशः दुहरात भी है, तो उसके द्वारा वास्तव में हम अपनी ही बात कहत हैं। हमारा उद्देश्य अपना जाशय प्रकट करना होता है, दूसरे की बात को दुहराना नहीं। इस प्रकार तत्त्व रूप में वस्तु की सत्ता कवि के व्यक्तित्व से स्वतंत्र नहीं है। अतएव वस्तु या विषय में रस खोजना अथवाद से अधिक नहीं है। वस्तु के अन्तर्गत भट्ट खोल्सट के नायक नायिका भी आ जात हैं। ये नायक-नायिकाएँ भी (चाहे वे ऐतिहासिक हों या पौराणिक किंवा कल्पित) काव्य में कवि से पृथक् अपनी सत्ता नहीं रखते। उनका ऐतिहासिक अस्तित्व एक व्याज मात्र है, और उनका व्यक्तित्व सवथा निर्विशेष है। देश और काल की सीमा में बँधे हुए शकुन्तला और दुष्यन्त व्यक्तियों की हमारे लिए (नाटक-काव्य के धोता प्रेक्षक के लिए) उस समय कम से-कम कोई सत्ता नहीं है। इसका प्रमाण यह है कि दुष्यन्त और शकुन्तला के नाम बदलकर चन्द्रमोहन और जयश्री कर दिये जायें या हम इतिहास (महाभारत) का ज्ञान ही न हो, अथवा कोई पुरातत्त्ववेत्ता असंदिग्ध रूप में यह प्रमाणित कर दे कि 'महाभारत' का शाकुन्तलापाठ्यान्त प्रक्षिप्त है तो भी 'शाकुन्तलम्' पढ़कर हम काव्य रस की अनुभूति अवश्य होगी। मान लीजिए कि वाल्मीकि के राम वास्तव में ऐतिहासिक है, (यद्यपि ऐसा हो नहीं सकता) अब देखिए कि जब वाल्मीकि के ऐतिहासिक राम, तुलसी के इतिहास भिन्न ईश्वरावतार राम मैथिलीशरण के आधुनिक लोक नायक राम और माईकेन मधुसूदन दत्त के इतिहास विपरीत राम सभी हम रस-दशा तक पहुँचा सकते हैं तो रस की दृष्टि से ऐतिहासिक राम का क्या रामत्व रहा ? इस प्रकार मैथिलीशरण गुप्त की यह उक्ति

राम तुम्हारा चरित स्वयं ही काव्य है।

कोई कवि बन जाय सहज सभाय है ॥^१

मूल में जाकर उनकी भक्ति भावना की ही व्यञ्जक है, राम के रामत्व की नहीं। राम का जो एक स्वतन्त्र रूप हमें प्रतीत होता है वह वास्तव में हमारे अन्तर्मान पर पड़ा हुआ वाल्मीकि, तुलसी आदि के काव्यों से प्राप्त संस्कारों का सघात मात्र ही है, वह स्वतन्त्र अस्तित्ववान नहीं है। यहाँ इसका निषेध नहीं है कि ऐतिहासिक राम थे—वह अवश्य थे। पर एक तो उनके वास्तविक रामत्व की अनुभूति हमें 'रामायण', 'रामचरितमानस', सावंत आदि पढ़कर

कदापि नहीं हो सकती (इसलिए काव्य के रमानुभाव में वह हमारे लिए निरर्थक है), दूसरे उहाने रस का नहीं, प्रकृत भाव का ही अनुभव किया होगा। राम ने सीता के शील सौंदर्य पर मुग्ध होकर प्रेमानन्द का अनुभव अवश्य किया होगा पर वह रीति भाव का अनुभव था, 'शृंगार रस' का नहीं। यह संयोग मात्र है कि वह अनुभव भी मधुर था और 'रस' भी मधुर होता है। परन्तु यह समानता सभी दशाओं में सम्भव नहीं है। उदाहरण के लिए, जब राम रावण के प्रति क्रुद्ध हुए होंगे अथवा सीता वियोग में विषण्ण वा लक्ष्मण के शक्ति लगने पर क्रोध मूर्छित तब उनका अनुभव मधुर न होकर कटु ही हुआ होगा। फिर उनका अपना अनुभव रस कैसे हो सकता है? परन्तु उनके इसी अनुभव को काव्य में पढ़कर हम 'रस' लेते हैं। अतएव नायक में रस की स्थिति साधारणतः विश्वसनीय सी लगती हुई भी अंत में मिथ्या ही ठहरती है।

अब दो सत्ताएँ रह जाती हैं—कवि और सहृदय की। कवि अपनी अनुभूति को सहृदय के प्रति इस प्रकार प्रेषणीय बनाता है कि उसको ग्रहण करके सहृदय का आनन्द की उपलब्धि होती है। जैसा मैंने पहले कहा है, सहृदय की रसानुभूति में तो किसी को संदेह हो ही नहीं सकता। परन्तु प्रश्न यह उठता है कि इस रस की स्थिति दोनों में से किस में है? इसका उत्तर ठीक वही है जो अभिनवगुप्त ने दिया है—अर्थात् 'सहृदय में'। क्योंकि जब हम प्रसन्न होते हैं तो अपने हृदय रस का अपने आनन्द का ही अनुभव करते हैं। आनन्द की स्थिति तो हमारे अपने अंतर में ही है। इसको स्वदेश के अध्यात्मदर्शी और विदेश के मनोवैज्ञानिक दोनों ही समान रूप से मानते हैं। भारतीय दर्शन सुख को अपनी ही आत्मा का विस्तार मानता है, (सु=सुख+ख=आकाश, व्याप्ति)। उसमें आनन्द को अपनी ही अस्मिता वृत्ति का आस्वादन कहा गया है—आत्मा का किसी अनात्म के बहाने से आस्वादन ही रस है। 'मैं हूँ' यही रस का सार तत्त्व है।^१ विदेश का मनोवैज्ञानिक भी आनन्द को 'अंत वृत्तियाँ का सामंजस्य (Systematization of Impulses)' ही मानता है।

यह निश्चित हो जाने पर कि रस की स्थिति सहृदय के अंतर में ही है, एक दूसरी समस्या सामने आती है—फिर कवि किस प्रकार अपनी अनुभूति को ऐसी संवेद्य बना पाता है कि उसको ग्रहण करके सहृदय की रस चेतना जागृत हो जाती है? इसका उत्तर होगा—अपने हृदय रस में डुबाकर कवि जब अपनी अनुभूति का व्यक्त कर पाता है तो उसे भी आत्माभिव्यक्ति का,

^१ डॉ० भगवानदास, 'रस मीमांसा'—दि० अ० अ०

अस्मिता के आस्वादन का रस मिलता है। अनुभूति को अभिव्यक्त करने में कवि को अपनी अस्मिता के आस्वादन का रस मिलता है और उस सवेदित अनुभूति को ग्रहण करने में सहृदय को अपनी अस्मिता का आस्वादन होता है। इस प्रकार कवि अपनी अनुभूति के साथ अपना रस भी सहृदय के पास भेजता है, अतएव रस की स्थिति कवि के हृदय में मानना उतना ही अनिवार्य है जितना सहृदय के मन में। क्योंकि यदि कवि के कथन में रस नहीं है तो सहृदय के हृदय में स्थित रस सुप्त पड़ा रहेगा, और इसी तरह यदि सहृदय के हृदय में रस नहीं है तो कवि का सवेद्य निष्फल हो जायगा। पहले तथ्य के प्रमाण में अनेक नीरस छंद उद्धृत किए जा सकते हैं और दूसरे में प्रमाण में अनेक अरसिक व्यक्ति। कविता के प्रथम स्फुरण से सम्बद्ध जनश्रुति, जिसके अनुसार आदि कवि का शोक श्लोत्त्व का प्राप्त हो गया था, या भट्टतात का यह सिद्धांत कि नायक, कवि और श्रोता का अनुभव समान होता है,^१ या फिर अभिनवगुप्त की यह उक्ति कि 'कवि ने अन्तर्गत भाव को जो वाचिक, जागिक मुखरागादि, तथा नाट्यिक अभिनय द्वारा आस्वाद योग्य बनाता है, वह भाव कहलाता है'^२—ये सब इस बात के असंदिग्ध प्रमाण हैं कि सस्कृत का आचार्य कवि के हृदय रस से परिचित तो अवश्य था परन्तु विधान रूप में कवि की अनुभूति को सस्कृत साहित्य-शास्त्र में पृथक् ही रखा गया है। भट्टतात का सिद्धांत भी उपेक्षित सा ही रहा है।

यह तो हुई श्रव्य काव्य की बात। लेकिन दृश्य काव्य में नट नटी की सत्ता और माननी पड़ेगी। इनका रसास्वादन से क्या सम्बन्ध है? रस की स्थिति उनके हृदय में भी माननी पड़ेगी। नट नटी भी अनिवार्य सहृदय ही हों। चाहे अथवा वे सवेद्य का उचित माध्यम नहीं बन सकते। जब वे सवेद्य अनुभूति को पहले स्वयं ग्रहण कर सकेंगे, तभी वे सहृदय तक सवेद्य का पहुँचाने में सफल हो सकेंगे। इसलिए उनकी सहृदयता के विरुद्ध किए गए सस्कृत आचार्यों के सभी आरोप अनुचित हैं।

अंत में निष्कर्ष यह निकलता है इसमें सन्देह नहीं कि कविता पढ़कर या नाटक देखकर सहृदय को जो रसास्वादन होता है उसकी मूल स्थिति उसी के हृदय में है, अर्थात् मूलतः यह उसी की अपनी अस्मिता का आस्वादन है। परन्तु यह तभी सम्भव है जबकि कवि अपनी अनुभूति को उस तक पहुँचाने

^१ नायकस्य कवि श्रोतु समानोऽनुभवस्ततः ।

^२ वराहमुखागण सत्वेनाभिनयन च ।

कवेरन्तर्गत भाव भावयन् भाव उच्यते । ना० शा० ७।२

कदापि नहीं हो सकती (इसलिए काव्य के रमानुभाव में वह हमारे लिए निरर्थक है), दूसरे उहाने रम का नहीं, प्रकृत भाव का ही अनुभव किया होगा। राम ने सीता के शील सौंदर्य पर मुग्ध होकर प्रेमानंद का अनुभव अवश्य किया होगा पर वह रीति भाव का अनुभव था, 'शृंगार रस' का नहीं। यह संयोग मात्र है कि वह अनुभव भी मधुर था और 'रस' भी मधुर होता है। परन्तु यह समानता सभी दशावा में सम्भव नहीं है। उदाहरण के लिए, जब राम रावण के प्रति क्रुद्ध हुए होंगे अथवा सीता वियोग में विषण्ण वा लक्ष्मण के शक्ति लगन पर क्रोध मूर्छित तब उनका अनुभव मधुर न होकर बट्ट ही हुआ होगा। फिर उनका अपना अनुभव रस कैसे हो सकता है? परन्तु उनके इसी अनुभव को काव्य में पढ़कर हम 'रम' लेते हैं। अतएव नायक में रस की स्थिति साधारणतः विश्वसनीय सी लगती हुई भी अंत में मिथ्या ही ठहरती है।

अब दो सत्ताएँ रह जाती हैं—कवि और सहृदय की। कवि अपनी अनुभूति को सहृदय के प्रति इस प्रकार प्रेषणीय बनाता है कि उसको ग्रहण करके सहृदय को आनंद की उपलब्धि होती है। जैसा मैंने पहले कहा है, सहृदय की रसानुभूति में तो किसी को संदेह हो ही नहीं सकता। परन्तु प्रश्न यह उठता है कि इस रम की स्थिति दोनों में स किस में है? इसका उत्तर ठीक वही है जो अभिनवगुप्त ने दिया है—अर्थात् 'सहृदय में'। क्योंकि जब हम प्रमत्त होते हैं तो अपने हृदय रस का अपने आनंद का ही अनुभव करते हैं। आनंद की स्थिति तो हमारा अपने अंतर में ही है। इसको स्वदेश के अध्यात्मदर्शी और विदेश के मनोवैज्ञानिक दोनों ही समान रूप से मानते हैं। भारतीय दर्शन मुख को अपनी ही आत्मा का विस्तार मानता है, (सु=सुख+ख=आकाश, व्याप्ति)। उमम आनन्द को अपनी ही अस्मिता वृत्ति का आस्वादन कहा गया है—आत्मा का किसी अनात्म के वहने से आस्वादन ही रस है। 'मैं हूँ यही रस का सार तत्त्व है।' विदेश का मनोवैज्ञानिक भी आनंद को 'अंत वृत्तियाँ का सामंजस्य (Systematization of Impulses) ही मानता है।

यह निश्चित हो जाने पर कि रस की स्थिति सहृदय के अंतर में ही है, एक दूसरी समस्या सामने आती है—फिर कवि किस प्रकार अपनी अनुभूति को ऐसी संवेद्य बना पाता है कि उसको ग्रहण करके सहृदय की रस चेतना जागृत हो जाती है? इसका उत्तर होगा—'अपने हृदय रस में डूबाकर' कवि जब अपनी अनुभूति का व्यक्त कर पाता है तो उसे भी आत्माभिव्यक्ति का,

अस्मिता व आस्वादन का रस मिलता है। अनुभूति को अभिव्यक्त करने में कवि का अपनी अस्मिता के आस्वादन का रस मिलता है और उस सवेदित अनुभूति का ग्रहण करने में सहृदय को अपनी अस्मिता का आस्वादन हाता है। इस प्रकार कवि अपनी अनुभूति के साथ अपना रस भी सहृदय के पास भेजता है अतएव रस की स्थिति कवि के हृदय में मानना उतना ही अनिवार्य है जितना सहृदय के मन में। क्योंकि यदि कवि के कथन में रस नहीं है तो सहृदय के हृदय में स्थित रस मुप्त पड़ा रहेगा और इसी तरह यदि सहृदय के हृदय में रस नहीं है तो कवि का सवेद्य निष्फल हो जायगा। पहले तथ्य के प्रमाण में अनेक नीरस छंद उद्धृत किए जा सकते हैं और दूसरे के प्रमाण में अनेक अरसिक व्यक्ति। कविता के प्रथम स्फुरण से सम्बद्ध जनश्रुति, जिसके अनुसार आदि कवि का शोक श्लोकरव को प्राप्त हो गया था, या भट्टतौत का यह सिद्धांत कि नायक, कवि और श्राता का अनुभव समान हाता है,^१ या फिर अभिनवगुप्त की यह उक्ति कि कवि के अन्तर्गत भाव को जो वाचिक, आंगिक मुखरागादि, तथा सात्विक अभिनय द्वारा आस्वाद योग्य बनाता है, वह भाव कहलाता है^२—ये सब इस बात के असंदिग्ध प्रमाण हैं कि संस्कृत का आचार्य कवि के हृदय रस से परिचित तो अवश्य था परन्तु विधान रूप में कवि की अनुभूति को संस्कृत साहित्य शास्त्र में पृथक् ही रखा गया है। भट्टतौत का सिद्धांत भी उपेक्षित सा ही रहा है।

यह तो हुई श्रम्य काव्य की बात। लेकिन दृश्य काव्य में नट-नटी की सत्ता और माननी पड़ेगी। इनका रसास्वादन में क्या सम्बंध है? रस की स्थिति उनके हृदय में भी माननी पड़ेगी। नट-नटी भी अनिवार्य सहृदय ही होना चाहिए अन्यथा वे सवेद्य का उचित माध्यम नहीं बन सकने। जब वे सवेद्य अनुभूति का पहले स्वयं ग्रहण कर सकेंगे, तभी वे सहृदय तक सवेद्य को पहुँचाने में सफल हो सकेंगे। इसलिए उनकी सहृदयता के विरुद्ध किए गए संस्कृत-आचार्यों के सभी आरोप अनुचित हैं।

अतः मैं निष्कर्ष यह निकलता हूँ कि इसमें सन्देह नहीं कि कविता पढ़कर या नाटक देखकर सहृदय का जो रसास्वादन हाता है उसकी मूल स्थिति उसी में हृदय में है, अर्थात् मूलतः वह उसी की अपनी अस्मिता का आस्वादन है। परन्तु यह तभी सम्भव है जबकि कवि अपनी अनुभूति को उस तक पहुँचाने

^१ नायकस्य कवे श्रोतु समानोऽनुभवस्तु ।

^२ वाग्रासुखरागेण सत्त्वेनाभिनयेन च ।

कवेरन्तर्गत भाव भावयन् भाव उच्यते । ना० रा० ७।२

मे स्वयं रस ले सका हा अथवा अपनी अस्मिता का रस ले सका हा, नाटक में नट नटी के विषय में भी यह सत्य मानना पड़ेगा। इसको स्पष्ट करने के लिए और अधिक प्रत्यक्ष उदाहरण लीजिए।

डांडी यात्रा पर जात हुए गांधीजी का प्रसंग है। यह अतक्य है कि गांधीजी न उस समय एक सात्विक उत्साह का अनुभव किया होगा। मैंने उनके उस भव्य रूप का देखा, सहानुभूति के द्वारा मुझमें भी वह भाव जागृत हो गया। कवि सियारामशरण ने पहले एक दशक के रूप में उस भाव का ग्रहण किया, फिर बाद में कभी उससे प्रेरित होकर 'बापू' में महामानव गांधी का यह सात्विक उत्साह शब्दबद्ध कर दिया। मैंने उस पंदा और एक सात्विक आनंद का अनुभव किया। इस प्रकार हमारे सामने पांच अनुभव हैं, एक अनुभव स्वयं गांधीजी का, दो अनुभव सियारामशरण के—एक व्यक्ति का जो गांधीजी के प्रत्यक्ष दर्शन से प्राप्त हुआ था, दूसरा कवि का जो उसे काव्य रूप देने में प्राप्त हुआ, दो अनुभव मेरे—एक गांधीजी के प्रत्यक्ष दर्शन से प्राप्त और दूसरा 'बापू' के अध्ययन से प्राप्त। अब यह देखना है कि इसमें रस सत्ता किसको दी जा सकती है। गांधीजी के अनुभव को? नहीं। वह तो भाव (Emotion) मात्र है जो इस प्रसंग में मधुर है, अथवा कटु भी हो सकता है। उदाहरण के लिए, सीतारमैया की हार पर गांधीजी की खीझ स्पष्टतः ही एक कटु अनुभूति थी। तापय यह है कि प्रत्यक्ष अनुभव रस नहीं हो सकता। इस प्रकार मेरे और सियारामशरण के प्रत्यक्ष अनुभव भी रस की कोटि से बाहर पड़ जाते हैं। केवल दो अनुभव रह जाते हैं—कवि का अनुभव और उसके काव्य का अध्ययन करने वाला सहृदय का अनुभव। कवि का अनुभव (गांधी के भव्य उत्साह से प्राप्त) उस अनुभूति का, जो बाद में प्रत्यक्ष न रहकर सम्स्कार मात्र रह गई थी, काव्य रूप देने का अर्थात् बिम्ब रूप में उपस्थित करने का अनुभव है। काव्य रूप देने में वह उस सम्स्कार शेष अनुभूति का भावन करता है। भावन की इस प्रक्रिया में एक क्षण ऐसा आता है जब उसके अपने हृदय का भी सात्विक उत्साह उदबुद्ध हो जाता है। वस तभी कवि के मानस में काव्य रूप पूर्ण हो जाता है और साथ ही वह रस का अनुभव भी प्राप्त कर लेता है। बाहर से प्राप्त किसी अनुभूति के सम्स्कार का भावन करते हुए अपनी हृदय स्थित वासना का जगा लेना ही तो रस दशा का प्राप्त कर लेना है। यही सहृदय करता है और यही कवि। और यदि काव्य का अभिनय किया जाता है तो सहृदय से पहले इसी प्रकार का भावन तथा वासना का उदबोधन नट के लिए भी अनिवार्य हो जाता है।

अतएव आरम्भ में रचना के समय कवि, और फिर अभिनय के समय नट (यद्यपि उसकी सत्ता अत्यन्त गौण है) अपने हृदय स्थित रस का आस्वादन तो करते ही हैं, साथ ही उनका यह रसास्वादन सहृदय के हृदय में वासना रूप में स्थित स्थायी भावों को जाग्रत करके रस दशा तक पहुँचाने में अनिवार्य योग भी देता है। इस प्रकार कविता के विषय में यह लोक-परिचित उक्ति कि वह हृदय से हृदय में पहुँचती है, मनोवैज्ञानिक रूप में भी पूर्णतः सत्य है।

रस का स्वरूप

सत्त्वोद्रेकादखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मय
वेद्यान्तरस्पशशूयो ब्रह्मास्वादसहोदर ।
लोकोत्तरचमत्कारप्राण करिचत्प्रमातृभि
स्वाकारवदभिप्लव्हेनाऽयमास्वाद्यते रस

—साहित्यदर्पण ३।२ ३

उपर्युक्त पद्यों में कविराज विश्वनाथ ने संस्कृत रस शास्त्र में वर्णित रस के स्वरूप का सार अवित्त कर दिया है। यहाँ सत्त्वोद्रेक रस का हेतु है, अखण्ड स्वप्रकाशानन्द, चिन्मय, वेद्यान्तर स्पशशूय, ब्रह्मास्वाद सहादर लोकोत्तर-चमत्कारप्राण आदि पदों द्वारा रस के स्वरूप का निर्देश किया गया है, 'स्वाकारवदभिन्' के द्वारा प्रकार का और प्रमाता द्वारा रस के अधिकारी का। परिणामतः संस्कृत रस शास्त्र में रस के मुख्य लक्षण इस प्रकार हैं

१ आस्वाद्यते (रस्यते) इति रस — जिसका आस्वादन हो वह रस है— अर्थात् रस आस्वात् रूप है। उसके आस्वादयिता सहृदय ही हो सकते हैं। रस सहृदय-भवेद्य है।

२ यह आस्वात् अनिवार्यत आनन्दमय ही है और यह आनन्द अखण्ड चिन्मय और वेद्यान्तर स्पशशूय है। अखण्ड का अर्थ यह है कि इसमें विभाव, अनुभाव स्थायी, संचारी आदि की पृथक् या खण्ड चेतना नहीं होती, वरन् सभी की अखण्ड चेतना होती है। दूसरे इस समय किसी अन्य विषय की चेतना नहीं होनी और तीसरे यह अनुभूति 'चिन्मय' है—अर्थात् अनिच्छा-पूर्वक एवं अबुद्धिपूर्वक नहीं, इच्छा और बुद्धि सहित होती है। रस का आविर्भाव सत्त्व की प्रधानता होने पर ही होता है। इसका तात्पर्य आज के पाठक के लिए यह है कि उसमें ऐंद्रियता नहीं होती। रस चक्षुष्य आस्वाद से अभिन्न होने के कारण भाव से स्पष्टतः भिन्न है। वीर्यत रस का अनुभव जुगुप्सा या यन्त्र रस का अनुभव शोक का अनुभव नहीं है। "भाव, क्षोभ, सरस,

सवेग, आवेग, उद्वेग, आवेश अप्रेजी में 'इमोशन' का अनुभव रस नहीं है, किन्तु उस अनुभव का स्मरण, प्रति सवेदन, आस्वादन रस है।^१

३ यह आनन्द चमत्कार प्राण है। चमत्कार का अर्थ है चित्त का विस्तार अर्थात् विस्मय। विश्वनाथ ने अपने पितामह का अनुसरण करते हुए चमत्कार को जत्यधिक महत्त्व दिया है परन्तु फिर भी यह मानना पड़ेगा कि विस्मय या चमत्कार का काव्यानन्द में यत्किंचित योग अवश्य रहता है। सुन्दर वस्तु को देखकर मन में आनन्द और विस्मय की मिश्रित भावना का उद्रेक होता है। सुन्दर पाण्डित्य दृश्य अथवा कलाकृति (उदाहरण के लिए ताजमहल) का देखकर मन में जो भावना उत्पन्न होती है वह केवल आनन्द ही नहीं कही जा सकती, उसमें विस्मय का भी अनिवार्य योग रहता है। विदेश के सौन्दर्य शास्त्र में भी सौन्दर्य अनुभूति में विस्मय (Wonder) का तत्त्व अनिवार्य माना गया है। इसका आशय यही है कि यह अनुभूति स्थूल न होकर सूक्ष्म है प्रत्यक्षता के अतिरिक्त इसमें बौद्धिकता भी वनमान रहती है। कवि की लोकोत्तर सृजा प्रतिभा के प्रति आदर और विस्मय का भाव भी रहता है वम। इसके आगे, अव्युक्त को ही केवल एक रस मानना या चमत्कार को बौद्धिक व्यायाम अथवा पहली बुझाना समझ लेना, चमत्कार का अन्वय करना है। बाद के आचार्यों ने उसे दूरी स्थूल में ग्रहण करके पचीदा मजमूना के गारखधधे झकटके कर दिये हैं।

४ रस न ज्ञाप्य है, न वाय, न साक्षात् अनुभव है, न परोक्ष, न वह निर्विकल्पक ज्ञान है न सविकल्पक, अतएव किसी मौलिक परिभाषा में आबद्ध न हो सकने के कारण वह अनिवचनीय एवं अलौकिक है, ब्रह्मानन्द सहोदर है सवितक ब्रह्मानन्द का सहोदर है निर्वितक समाधि का नहीं क्योंकि उसमें तो अहङ्कारमयी वासना का सबथा नाश हो जाता है परन्तु रस में ऐसा नहीं होता। संक्षेप में, आज के मनोवैज्ञानिक के सामने तीन प्रश्न हैं

- १ क्या रस अनिवार्यतः आनन्दमयी चेतना है ?
- २ क्या रस अनिवार्यतः भावानुभूति से भिन्न है ?
- ३ क्या यह आनन्द अभी तक निराला है ?

आनन्द के विषय में मनोविज्ञान के दो मत हैं। एक मत यह है कि जीवन की सभी क्रियाओं का सक्षय आनन्द प्राप्ति है अर्थात् जीवन की समस्त क्रियाएँ आनन्दोन्मुख हैं। यह सम्प्रदाय आनन्दवादी (हृडानिस्ट) कहलाता है। दूसरे

१ 'रस भाषाशास्त्र'—डॉ० भगवानदास

मत के अनुसार ये क्रियाएँ अपने से भिन्न कोई अपर लक्ष्य नहीं रखती, यं अपना लक्ष्य आप ही है अर्थात् क्रियाशील होना जीवन का घम है, जीवन के लिए क्रिया अनिवार्य है। इस सम्प्रदाय का नाम है साधकतावादी (होरमिक)। इनमें पहला, जीवन को साधन और आनन्द को साध्य मानता है। यह भारतीय आदर्शवादी दृष्टिकोण के अनुकूल है। दूसरा, जीवन को ही जीवन का अन्तिम साध्य मानता है, यह वैज्ञानिक वस्तुवाद के अनुकूल है। आजकल अधिकतर मनोवैज्ञानिक इस दूसरे मत को ही स्वीकार करते हैं। वे आनन्द की स्थिति स्वीकार करते हैं, परन्तु उसे अनुभूति या भाव की विधि मानते हैं लक्ष्य नहीं, और इस प्रकार काव्य में आनन्द को साध्य होने का गौरव वे नहीं देते—उसकी सत्ता को साधारण रूप में स्वीकार करते हुए भी अनिवार्य नहीं मानते। उदाहरण के लिए, दुःखात् नाटक का भी आस्वादन आनन्दमय होता है यह वे नहीं मानते।^१ परन्तु वास्तव में इस विवेचन में शाब्दिक सूक्ष्मता के अतिरिक्त कोई विशेष ठोस तथ्य नहीं है। आनन्द को ये लोग हमारी अन्तवृत्तियों की क्रिया की सफलता मान मानते हैं। इनका कहना है कि जब हमारी वृत्तियाँ की क्रिया सफल होती है—वे तृप्त हो जाती हैं, तो हमें आनन्द की चेतना होती है। परन्तु इस आनन्द का महत्त्व कुछ नहीं है, महत्त्व है क्रिया का, और उसकी सफलता का। आगे जब क्रिया के मूल्य का प्रश्न आता है तो इन लोगों का कहना है कि क्रिया का मूल्य वृत्तियाँ के सकलन और समन्वय से आँफा जाना चाहिए। जो क्रिया जितनी अधिक हमारी वृत्तियाँ को सकलित और समन्वित करेगी, उतनी ही मूल्यवान् होगी। काव्य और कला में इस सकलन की अत्यधिक शक्ति है अतएव वे जीवन की अत्यन्त मूल्यवान् सम्पत्ति है। अब प्रश्न यह उठता है कि अन्तवृत्तियाँ का समन्वय, जो उसकी तृप्ति पर अवलम्बित है, आनन्द नहीं है तो क्या है? यं लाग उत्तर देंगे कि उससे आनन्द की प्राप्ति तो होती है, पर वह केवल आनन्द नहीं है, आनन्द से भिन्न है, वह एक

^१ To read a poem for the sake of the pleasure which will ensue if it is successfully read is to approach it in an inadequate attitude. Obviously, it is the poem in which we should be interested, and not in it as a by-product of having managed successfully to read it.

This error, here a legacy in part from the criticism of an age which had a still poorer psychological vocabulary than our own is one reason why Tragedy for example is so often misapproached.

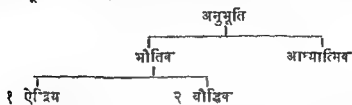
(Pleasure—Principles of Literary Criticism
by I A Richards pp 96-97)

वास्तविक अनुभूति है। आनन्द उस अनुभूति की विधि मात्र है। लेकिन यह केवल बात को उलझा देना है। यह पूछा जा सकता है कि इस वास्तविक अनुभूति का आनन्द से विभिन्न रूप क्या है ?

आप अपनी स्थिति का स्मरण करके देखिए, दोना में विभेद करना असम्भव है। आनन्द की यह प्रवृत्ति है कि वह अपने साथ किसी दूसरी अनुभूति की स्थिति सहन नहीं कर सकता। अतएव वृत्तियों के मङ्गलन की अनुभूति आनन्द की अनुभूति से अभिन्न ही होगी। इस प्रकार वृत्तियों की पूर्ण सकलित अवस्था में वृत्ति अथवा वृत्तियों के पूर्ण सकलन की अनुभूति अखण्ड आनन्द के अतिरिक्त और क्या हो सकती है। वास्तव में आनन्द का यह निषेध आनन्द की ही सत्ता का प्रतिपादन करना है। हाँ, स्वस्थ और अस्वस्थ, क्षणिक और स्थायी आनन्द में भेद करता हुआ अन्त में स्वस्थ आनन्द की (जो वास्तविक और जीवनप्रद है) प्रतिष्ठा यह अवश्य करना है और इसे मान लेने में किसी को क्या आपत्ति हो सकती है ? रस को काव्य की आत्मा मानने वाले जालोज्ञ का सबसे समर्थ विरोधी यही साधकतावादी सम्प्रदाय है इससे समझीता हाँ जाने के बाद कोई विशेष प्रतिनिधि नहीं रह जाता। भारतीय दर्शन के भी कुछ सम्प्रदाय हैं जो आनन्द से भी ऊपर 'स्वरूप' में अवस्थान को ही जीवन का माध्य मानते हैं। परन्तु उससे हमारा कोई विरोध नहीं, क्योंकि काव्य जीवन की अनुभूति है उससे निर्विकल समाधि तक ले जाना हास्यास्पद हाँगा और जब तक अनुभूति की सत्ता रहती है ये सम्प्रदाय भी आनन्द का तिरस्कार नहीं करते। अतः केवल इतना ही है कि ये आनन्द से भी और ऊपर स्वरूप में अवस्थान की दशा तक जाते हैं। परन्तु वहाँ तो अनुभूति की सत्ता ही नहीं रहती निदान वे काव्य के लिए अप्रासंगिक हैं।

दूसरा प्रश्न उठता है कि इस आनन्द का स्वरूप क्या है। इस विषय में पहली स्थिति तो यही है कि रस का आनन्द भाव (Emotion) से भिन्न है, और उसका प्रत्यक्ष प्रमाण यही है कि बहु भावा द्वारा भी तो रस की प्राप्ति होती है। शारीरिक रति के आनन्द और शृंगार रस के आनन्द में अभिन्नता का भ्रम हो भी सकता है। परन्तु जुगुप्सा की प्रत्यक्ष अनुभूति और बीभत्स रस अथवा शोक की प्रत्यक्ष अनुभूति और करुण रस में अभिन्नता कस हो सकती है यद्यपि इतना मानना पड़ेगा कि इनमें सम्बन्ध अवश्य है। न शृंगार रस रति की अनुभूति में अमम्बद्ध है और न करुण रस शोक की अनुभूति से। अर्थात् प्रत्येक रस के आनन्द का स्वरूप उसके स्थायी भाव से मूलतः सम्बद्ध है। सम्यक् माहित्य शास्त्र का यह दूसरा दावा (कि रस भाव से पृथक् है)

स्पष्टतः प्रामाणिक है और आज के मनाविधान को उसके विरुद्ध कुछ नहीं कहना। इससे आगे तीसरा और सबसे महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है—रस भौतिक अनुभूति है या अभौतिक? आत्मा की स्थिति मानकर यदि हम चलें तो अनुभूति को मूलतः तीन रूपों में विभक्त कर सकते हैं



स्पष्ट रूप से यह विभाजन स्थूल है आत्यन्तिक नहीं है, क्योंकि ऐन्द्रिय या बौद्धिक अनुभूति बिना आध्यात्मिक अनुभूति के असम्भव है, इसी प्रकार बौद्धिक या आध्यात्मिक अनुभूति ऐन्द्रिय अनुभूति से स्वतंत्र कैसे हो सकती है? जयवा बुद्धि की क्रिया के बिना ऐन्द्रिय या आध्यात्मिक क्रिया मनुष्य में कैसे कृतकाम हो सकती है? अतएव यह विभाजन अनुभूति में उपयुक्त किसी एक तत्त्व की प्रधानता का ही छाया है—एवमात्रता का नहीं। उदाहरण के लिए, चम्बल का आनन्द ऐन्द्रिय आनन्द है, गणित के किसी प्रश्न को सुलझा लेने का आनन्द बौद्धिक है, और ब्रह्म के साक्षात्कार अथवा योग का आनन्द आध्यात्मिक। अस्तु

अब यह देखना है कि काव्यान्न्द इनमें से किम्के अंतर्गत जाता है या यह किसी के अंतर्गत ही नहीं आता स्वतन्त्र-मापक और स्वतंत्र है? मस्कट के आचार्य ने तो उसे अलौकिक और अनिवचनीय कहकर मुक्ति पा ली है। उसने तो स्पष्ट कह दिया है कि काव्यान्न्द न ऐसा न वैसा अतएव वह अनिवचनीय है। परन्तु विदेश में उसके स्वरूप का इतिहास रोचक रहा है। वहाँ का आचार्य प्लेटो बुद्धि और आत्मा को एव मानता हुआ केवल दो प्रकार की अनुभूतियों की सत्ता स्वीकार करता था—आध्यात्मिक (बौद्धिक) अनुभूति, ऐन्द्रिय अनुभूति। काव्यानुभूति को उसने स्पष्टतः सौन्दर्यानुभूति (जिसे वह आत्मा का अनुभव मानता था) से पृथक् ऐन्द्रिय अनुभूति मानकर मिथ्या निम्न काटि का तथा अस्वस्थ आनन्द माना है। अरस्तू ने उसे मध्या मिथ्या तो नहीं माना है परन्तु ऐन्द्रिय अवश्य माना है और सौन्दर्य में पृथक् रखा है। शताब्दियों तक यूरोप में प्लेटो और अरस्तू के मत ही साधारणतः मान्य रहे, परन्तु बाद में रोमन विद्वान् प्लेटिनस ने उनका स्पष्ट खण्डन करते हुए काव्यानुभूति का आध्यात्मिक अनुभूति घोषित किया

“The beauty of natural objects is the archetype existing in the soul which is the fountain of all natural beauty Thus was

Plato in error (he said) when he despised arts for imitating nature for nature herself imitates the idea, and art also seeks her inspiration directly from those whence nature proceeds.¹

इसका सागश यह है—प्रकृति के सौंदर्य का उद्गम आत्मा है। अतएव प्लेटो का यह निणय भ्रात है कि कला प्रकृति का अनुमरण करती है और प्रकृति स्वयं ज्ञान की अनुकृति है इसलिए (अनुकृति की अनुकृति होने के कारण) कला मिथ्या और अस्पृहणीय है। कारण यह है कि कला का उद्गम भी वही ज्ञान है जो स्वयं प्रकृति का। इस प्रकार प्लाटिनम न कला का सौंदर्य के साथ तादात्म्य करते हुए उसे आध्यात्मिक अनुभूति का गौरव प्रदान किया और फिर इसी का हीगेल आदि आदर्शवादी दार्शनिकों ने वैधानिक रूप देकर एक सिद्धांत बना दिया। पीछे के दार्शनिक कला को अपने स्वभाव के अनुसार साधारणतः आध्यात्मिक या ऐंद्रिय मानते रहे और बहुत समय तक इसी दो मता का आवतन होता रहा। अठारहवीं शताब्दी में एडिसन ने काव्यानंद को कल्पना का आनंद मानत हुए, उसे इन दोनों से पृथक् रूप में सामने रखा। उसके अनुसार कल्पना का आनंद वह आनंद है जो वस्तु के मूल रूप और कला द्वारा अनुकृत रूप के बीच में मिलने वाले साम्य के भावन से प्राप्त होता है। साम्य के भावन द्वारा प्राप्त यह कल्पना का आनंद प्रत्यक्ष ही आध्यात्मिक अथवा बौद्धिक आनंद और ऐंद्रिय आनंद दोनों से भिन्न है। वास्तव में इसमें भारतीय रस का थोड़ा सा आभास मिलता है। उन्नीसवीं शताब्दी में रोमाण्टिक भाव स्वातंत्र्य का प्रभाव इतना अधिक बढ़ा कि बुद्धि की उपेक्षा करके काव्यानंद का स्वरूप एक साथ अस्थिर हो गया, प्रत्यक्ष जीवन में काव्य का स्पर्श इतना कम हो गया कि धीरे धीरे लोग काव्यानुभूति का एक निरपेक्ष अनुभूति मानने लगे जिसकी स्पष्ट प्रतिध्वनि बीसवीं शताब्दी के पहले चरण में ब्रंडले और क्लाइव आदि में निश्चित रूप में सुनाई पड़ी। इसके अनुसार काव्यानंद एक विशिष्ट और अनुपम आनंद है, जो लौकिक अनुभूतियों का विवेचन करने वाली किसी भी शब्दावली द्वारा व्यक्त नहीं किया जा सकता। इस प्रकार इनका मत भारतीय आचार्यों से मिल जाता है। कुछ ऐसी ही परिस्थितियों में अभियोजनावाद का उदय हुआ और प्रसिद्ध दार्शनिक बनेदेता त्रोचे ने बुद्धि की परिधि के बाहर और इंद्रियों की परिधि के भीतर मानव प्राण चेतना में सहजानुभूति की एक पृथक् शक्ति मानते हुए काव्य या कला को

इसी शक्ति का गुण माना। इनके सिद्धांत के अनुसार काव्यानुभूति बौद्धिक अनुभूति और एन्द्रिय अनुभूति की मध्यवर्ती एक पृथक् अनुभूति सहजानुभूति है जिसका निमाण बौद्धिक धारणाया (Concepts) अथवा एन्द्रिय संवेदना (Sensations) में न होकर विम्वार से होता है। क्रांचे का यह मत कलावादियों के मत का वैज्ञानिक या वैधानिक रूप है। इस प्रकार संक्षेप में स्वदेश विदेश के साहित्य शास्त्र में काव्यानुभूति अथवा काव्यानन्द विषयक पाँच सिद्धांत मिलते हैं।

१ काव्य का आनन्द प्रत्यक्षतः ऐन्द्रिय आनन्द है। इस मत का प्रवर्तन किया प्लेटो ने और आधुनिक युग में परिपाषण किया ड्यूवाय ने। इसके अनुसार काव्य या कला से प्राप्त आनन्द ठीक वैसा ही है जैसा सरकस से मिलता है।

२ काव्य का आनन्द आत्मिक आनन्द है। आत्मा सहज सौंदर्य रूप है, सहज आनन्द रूप है। काव्य उसी का उच्छ्रय है, अतः वह स्वभावतः आत्मिक अनुभूति है। स्वदेश विदेश के आदशवादी आचार्य इसी मत को सत्य मानते हैं, हीगेन और रबी ड्रनाथ का यही मत है।

३ काव्यानन्द कल्पना का आनन्द है अर्थात् मूल वस्तु और उसके काव्यकृत रूप की तुलना में प्राप्त आनन्द है। यह एडीसन का मत है।

४ काव्यानन्द सहजानुभूति का आनन्द है। इस मत का प्रवर्तक है क्रांचे।

५ काव्यानन्द सभी प्रकार के लौकिक आनन्दों से भिन्न एक अनुपम और विचित्र आनन्द है जो स्वतः सापेक्ष है। यह काफी पुराना सिद्धांत है। विदेश में इसका जन्म उन्नीसवीं शताब्दी में हुआ और इस युग में डॉ० ग्रैंडले^१ द्वारा इसकी प्रतिष्ठा हुई।

१ (i) First this experience = an end in itself, is worth having on its own account, has an intrinsic value. Next, its poetic value = this intrinsic worth alone. For its nature is to be not a part, nor yet a copy of the real world as we commonly understand that phrase but to be a world by itself, independent complete autonomous.

(A. C. Bradley *Oxford Lectures on Poetry*, p. 5)

(ii) "Thus Mr. Clive Bell used to maintain the existence of an unique emotion—*aesthetic emotion*."

(Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*)

(iii) To appreciate a work of art we need bring with us nothing from life—no knowledge of its ideas and affairs—no familiarity with its emotions—and to not forget that a knowledge of life can help no one to our understanding.

(Clive Bell *Art* p. 75)

उपयुक्त सभी मत अपना-अपना महत्त्व रखत हुए भाविज्ञान की कसौटी पर पूरे नहीं उतरत और इसी कारण आज के विद्यार्थियों का पूरा परित्याप करने में असमर्थ रहते हैं। काव्य की अनुभूति प्रत्यक्ष ऐंद्रिय अनुभूति (Direct perception) नहीं है यह पहले ही प्रमाणित किया जा चुका है क्योंकि ऐसा मान लेने पर शोक, जुगुप्सा आदि की अभिव्यंजना से प्राप्त अनुभूति शोक और जुगुप्सामय ही होगी, जो कि स्पष्टतः असत्य है। काव्य की अनुभूति को जाध्यात्मिक अनुभूति मानना भी आज स्वीकार्य नहीं, क्योंकि एक तो आत्मा की सत्ता ही भाव्य नहीं है दूसरे काव्यान्त में चपलता जादि की स्थिति इतनी स्पष्ट है कि उसे आत्मा के शुद्ध अचंचल आनंद का रूप मान लेना हास्यास्पद होगा। एडीसन का कल्पना का ज्ञानद आत्यंतिक तथ्य नहीं है क्योंकि कल्पना मन (सूक्ष्मेन्द्रिय) और बुद्धि की क्रिया मान है, स्वतंत्र सत्ता नहीं। अतएव कल्पना का आनंद ऐंद्रिय और बौद्धिक आनंद में स्वतंत्र नहीं है। इसी प्रकार क्लोचे द्वारा प्रतिष्ठित महजानुभूति की शक्ति (Intuition) का भी स्वतंत्र शक्ति मान लेने के लिए मनोविज्ञान आज तैयार नहीं है। मनोवैज्ञानिकों ने एक स्वर से कह दिया है कि इस विचित्र शक्ति के लिए मनाविज्ञान में कोई पृथक् स्थान नहीं। अन्त में काव्यानुभूति का अनिवचनीय कहना या उसको एक विचित्र और स्वतः सापेक्ष अनुभूति मानना समस्या का सुलझाना नहीं, उससे भागना है। इन विषय में अनेक युक्तियाँ दी जा सकती हैं परन्तु सबसे सीधा और प्रबल तर्क रिचर्ड्स का है। वे कहते हैं कि जब सौंदर्य की अनुभूति के लिए हमारे पास कोई विशिष्ट या पृथक् इन्द्रिय नहीं है तो उस अनुभूति को भी विशिष्ट या पृथक् कैसे माना जा सकता है। उसका अनुभव साधारण इन्द्रियाँ द्वारा ही तो होता है। इसलिए उसे साधारणतः ऐंद्रिय अनुभूति से भिन्न कैसे मानें, अतएव मनोविज्ञान की परिधि के भीतर ही अर्थात् बौद्धिक और ऐंद्रिय अनुभूतियों के अंतर्गत ही काव्यानुभूति का स्वरूप निर्णय करना होगा। हम देखते हैं कि काव्यानुभूति में चित्त की द्रुति विस्तार आदि मानसिक संवेदन तो हात ही है—रोमांच अथु जाति शारीरिक संवेदन भी प्रायः अनुभूत हाते है अतएव काव्यानुभूति में ऐंद्रिय अनुभूति का अंश अवश्य मानना होगा। यह प्रत्यक्ष अनुभव की बात है इसमें न भारतीय आचार्य न और न विदेश के दार्शनिक न ही कभी सन्देह किया है। परन्तु हम यह भी देखते हैं कि प्रत्यक्ष रूप में अपने प्रियता का स्पष्ट करने के चित्त में द्रुति और शरीर में रोमांच का जा अनुभव होना है वह उस अनुभव से स्पष्टतः भिन्न है जो रंगमंच पर इसी प्रकार के प्रेम का दृग्गोचर अथवा उनमें भी किंचित भिन्न नाटक पढ़कर प्राप्त

हाता है। चित्त में द्रुति और शरीर में रोमांच इस समय भी होता है, पर वह पहले में भिन्न हाता है। कैसा हाता है? स्पष्टतः उतना प्रत्यक्ष, अतएव उतना तीव्र नहीं होता। दाना में भिन्नता तो अवश्य है पर यह भिन्नता, प्रत्यक्षता एवं तीव्रता की मात्रा की भिन्नता हाती है। यह दूसरी अनुभूति अपेक्षाकृत अप्रत्यक्ष और मन्द है। और इस अपेक्षाकृत अप्रत्यक्षता का कारण यह है कि यह (काव्य का) अनुभव प्रत्यक्ष घटना का अनुभव नहीं है, भावित (Contemplated) घटना का अनुभव है। भावित करने में पहले कवि का, फिर दशक या पाठक को बुद्धि का उपयोग करने की आवश्यकता हाती है। अतः परिणाम यह निकला कि काव्यानुभूति है तो ऐन्द्रिय अनुभूति ही परन्तु साधारण नहीं है, भावित अनुभूति है। अर्थात् उसमें ऐन्द्रिय और बौद्धिक अनुभूति के तत्त्वा का लक्षण-नीर-संयोग है। अब एक शब्द रह गया अनुभूति, जो व्याख्या की अपेक्षा करता है। अनुभूति का विश्लेषण करने पर हमारे हाथ में केवल संवेदन (Sensations) रह जाते हैं जिनका वास्तव में हम अपने मनाजगत के अणु परमाणु कह सकते हैं। शारीरिक रूप में यह प्रत्यक्ष और स्थूल हात है मानसिक रूप में ये सूक्ष्म और बिम्ब रूप हात हैं, और बौद्धिक रूप तक पहुँचते-पहुँचते इतने सूक्ष्म हो जाते हैं, अर्थात् इनके बिम्ब भी इतने सूक्ष्म हो जाते हैं कि वे लगभग अरूप ही से लगते हैं। उनका रूप नहीं, केवल अचित्त सूत्र ही रह जाता है जैसे बहुत बारीक जजोर की कड़ियाँ नहीं दिखाई पड़ती बस सूत्र ही दिखाई पड़ता है। इस प्रकार वास्तव में अनुभूति अपने सभी रूपों में मूलतः संवेदन रूप ही है उसमें (शारीरिक, मानसिक और बौद्धिक सभी रूपों में) केवल प्रत्यक्षता की मात्रा का ही अंतर है, मूलगत प्रकार का नहीं। अतः काव्य की अनुभूति या आनन्द संवेदन रूप ही है परन्तु यह संवेदन स्थूल और प्रत्यक्ष न हाकर सूक्ष्म और बिम्ब रूप हात है। साधारण रूप में प्रत्यक्षता और तीव्रता की मात्रा के विचार से हम क्रमशः तीन प्रकार के संवेदना की कल्पना कर सकते हैं—१. एक तो शुद्ध प्राकृतिक संवेदन (यै एकांत प्रत्यक्ष तथा स्थूल हात है), जो उदाहरण के लिए, हम अपने प्रियजन के प्रत्यक्ष स्पर्श आदि से प्राप्त होते हैं। २. दूसरे वे संवेदन, जो उस स्पर्श के स्मरण से प्राप्त हाते हैं—ये माना पहले प्रकार के संवेदनो के बिम्ब रूप हैं। स्वभावतः ही ये प्रत्यक्ष तथा स्थूल कम, और आंतरिक अथवा सूक्ष्म अधिक हाते हैं। ३. तीसरे वे संवेदन जो इस स्मृति के विश्लेषण या बौद्धिक अध्ययन आदि से प्राप्त हाते हैं। ये मानो बिम्ब के भी प्रतिबिम्ब हैं और स्वभाव से ही अत्यन्त आंतरिक एवं सूक्ष्म हाते हैं। वास्तव में इनका स्थूल शारीरिक अंश प्रायः नष्ट ही हा

जाता है। इन्हें हम बौद्धिक संवेदन कह सकते हैं। सभी प्रकार की बौद्धिक क्रियाओं में हम इसी प्रकार के संवेदन प्राप्त होते हैं। प्रत्यक्ष जीवन में प्रायः यही तीन प्रकार के संवेदन हमारे अनुभव में आते हैं, परन्तु पिछले दो प्रकार के संवेदना के बीच एक चौथे प्रकार के संवेदन भी होता है जो स्मृति व भावन से (गोचे के शब्दों में उसकी सहजानुभूति से जोर साधारण व्यावहारिक शब्दों वाली में उसका वाक्य रूप में उपस्थित या ग्रहण करने से) प्राप्त होता है। यह भावन का अनुभव न तो स्मृति का प्रत्यक्ष अनुभव होता है और न उसके विश्लेषण आदि का बौद्धिक अनुभव, स्मृति के अनुभव की अपेक्षा यह अधिक सूक्ष्म और बौद्धिक अनुभव की अपेक्षा अधिक स्थूल होता है, और उसी के अनुपात से उसके संवेदन भी एक की अपेक्षा अधिक सूक्ष्म और दूसरे की अपेक्षा स्थूल होते हैं। इस प्रकार काव्य से प्राप्त संवेदना की स्थिति प्रत्यक्ष मानसिक संवेदना से सूक्ष्मतर और बौद्धिक संवेदना से अपेक्षाकृत अधिक प्रत्यक्ष एवं स्थूल ठहरती है। इसीलिए तो काव्यानुभूति में एक जोर ऐंद्रिय अनुभूति की स्थूलता और तीव्रता (एंद्रियता और कटुता) नहीं होती और दूसरी ओर बौद्धिक अनुभूति की अस्पष्टता नहीं होती, और इसीलिए वह पहले से अधिक शुद्ध परिष्कृत और दूसरी से अधिक सरस होती है। यहाँ यह शक्य एक बार फिर उठती है कि यदि काव्यानुभूति संवेदना से ही निर्मित है तो कटु संवेदना के काव्य रूप की अनुभूति मधुर क्या होती है। इसका समाधान करने से पूर्व कटु संवेदन और मधुर संवेदन की परिभाषा करना उचित होगा। वास्तव में संवेदन न अपने आप में कटु है और न मधुर, कटुता और मधुरता तो अनुभूति का गुण है। अनुभूति में एक पृथक् संवेदन नहीं होता, संवेदना का एक विधान होता है। जब संवेदन में सामंजस्य और अविधि स्थापित हो जाती है तो हमारी अनुभूति मधुर होती है और जब ये विशृंखल और विकीर्ण होते हैं, तो अनुभूति कटु होती है। जैसा मैंने कहा—काव्य से प्राप्त संवेदन प्रत्यक्ष न होकर सूक्ष्म विम्ब रूप होते हैं। एक तो इसी कारण उनकी कटुता अत्यन्त क्षीण हो जाती है, दूसरे, वे कवि द्वारा भावित होते हैं। इसीलिए अनिवार्यतः उनमें सामंजस्य स्थापित हो जाता है क्योंकि काव्य के भावन का जो ही अवस्था में व्यवस्था स्थापित करना है और अवस्था में व्यवस्था ही आनंद है। इस प्रकार जीवन के कटु अनुभव भी काव्य में, अपने तत्त्व रूप संवेदन के समन्वित हो जाने से आनंदप्रद बन जाते हैं।

भाव का विवेचन

भाव की परिभाषा—संस्कृत में भाव का अर्थ है स्थिति। साधारण रूप में

हम कह सकते हैं कि "बाह्य जगत् के संवेदना से मनुष्य के हृदय में जो विकार उत्पन्न होते हैं वे ही मिलकर भाव की संज्ञा प्राप्त करते हैं।" जाघुनिक् मनोवैज्ञानिकों ने भाव या मनोविकार का वर्णन करते हुए लिखा है

"We must be satisfied with the merely provisional description of an emotion as a state of mind characterized predominantly by feeling and activity, aroused by the perception of certain specific objective conditions or specific free ideas of memory and imagination."

"(स्थूलतः यह कहा जा सकता है कि) विशेष बाह्य स्थितियों के संवेदन अथवा स्मृति एवं कल्पना के स्वतंत्र विचारों द्वारा जाघुन मनोदशा ही भाव है, जिसके दो प्रधान गुण हैं, अनुभूति और प्रयत्न।" और स्पष्ट शब्दों में डॉ० मैकडूगल के आधार पर यह कहा जा सकता है कि हमारी किसी स्वाभाविक वृत्ति के जाग्रत होते ही उस वृत्ति की अनुसृत पशिया और स्नायुओं में आज का संचरण होने लगता है। आज संचरण की यह अवस्था उत्तेजना की अवस्था होती है, और प्रत्येक परिस्थिति में इस उत्तेजना में एक ऐसी विशिष्टता वर्तमान रहती है जिसके कारण हम उसे भय, क्रोध, घृणा आदि का पृथक् नाम दे सकते हैं। यहाँ स्वाभाविक वृत्ति की जाग्रति और 'उत्तेजना' में निहित विशिष्टता दोनों भाव के मानसिक रूप का वर्णन करते हैं, और 'स्नायु एवं पशिया' में आज का संचरण उसके शारीरिक रूप का चोतन। इन मानसिक और शारीरिक रूपों के अतिरिक्त भाव के लिए कुछ स्थितियाँ भी अनिवार्य हैं

१ भाव के विषय की संज्ञा अवश्य होगी क्योंकि भाव वास्तव में व्यक्ति की वस्तु अर्थात् विषयों की विषय के प्रति मानसिक प्रतिक्रिया होती है।

२ भाव का सुखरमक अथवा दुःखरमक आस्वादन निश्चय रूप में होगा।

३ इस मानसिक प्रतिक्रिया के परिणामस्वरूप कुछ प्रयत्न भी अनिवार्य होगा।

४ भाव की शारीरिक अभिव्यक्ति अवश्य होगी अर्थात् स्नायु और पशियों के परिवर्तन स्वरूप शरीर में विकार अवश्य उत्पन्न होंगे।

५ किसी एक भाव की स्थिति निरपेक्ष नहीं रह पाएगी, उसमें जनक विकार उत्पन्न होते रहेंगे।

मनाविज्ञान के पण्डितों में भाव के मानसिक और शारीरिक रूप के पूर्वापर कार्यक्रम का लेकर बहुत-कुछ विवाद चला है। जेम्स, मैकडूगल आदि का कहना है कि भाव का मानसिक रूप शारीरिक रूप का परिणाम है। स्ट्राउट आदि का विचार है कि ऐसा शारीरिक संवेदनो के लिए तो अवश्य कहा जा सकता है, परन्तु सभी भावों के विषय में यह क्रम नहीं माना जा सकता। उनके मत में प्रायः इसका विपरीत क्रम ही स्वीकार्य है। हम इस विवाद में न पड़कर यही कह सकते हैं कि भारतीय दृष्टान्त में यह दूसरा मत ही ग्रहण किया गया है। चेतना की पृथक् सत्ता स्वीकार करने वाले के लिए यही मत ग्राह्य हो सकता है।

स्थायी और संचारी का अंतर मनोवृत्ति और मनोविकार का अंतर—संस्कृत साहित्य शास्त्र का आचार्य भाव का सिद्ध मानकर चला है, अतएव उसने प्रकृत भाव (Emotion) की परिभाषा नहीं की। उसने या तो 'स्थायी और संचारी भाव' की परिभाषा की है या फिर रस की अपरिपक्व दशा के अर्थ में पारिभाषिक भाव का विवेचन किया है। स्थायी भाव की परिभाषा करते हुए साहित्यदणकार न लिखते हैं

अविरद्धा विरुद्धा वा यं तिरोधातुमक्षमा ।

आस्वादाकुरकदोऽसौ भावः स्थायीति सम्मतः ॥ सा० द० ३।१७४

अर्थात् अविरुद्ध और विरुद्ध भाव जिसका न छिपा सके, जो आस्वादन अकुर का मूल हो वही भाव स्थायी भाव कहलाता है। इसके विपरीत—

विशेषादाभिमुख्येन चरणादव्यभिचारिणः ।

स्थायियुमग्नानिमग्नान्स्त्रयस्त्रिंशच्च तदभिदा ॥ सा द० ३।१४०

स्थिरता से विग्रमान रत्यादि स्थायी भाव में उमग्न निमग्न अर्थात् आविर्भूत तिरोभूत हान वाले (स्थायी भाव रूपी जल में तरंगों की भाँति संचरण करने वाले) भाव संचारी कहलाते हैं। उपर्युक्त विवेचन का निष्कर्ष यह है कि स्थायी भाव स्थिर होता है, संचारी अस्थिर। स्थायी भाव एक स्थिर मनोदशा है, और संचारी एक संचरणशील मनोविकार है। यह अंतर बहुत कुछ वैसा ही है जसा मनाविज्ञान के 'मनोवृत्ति' (Sentiment) और 'मनाविकार' (Emotion) के बीच में पाया जाता है। मनोवृत्ति एक स्थिर मनोदशा—एक दृष्टिकोण है मनोविकार एक अस्थिर संचरणशील विकार मात्र है। 'मनाविकार' एक संचरणशील अनुभव है। मनोवृत्ति एक स्थिर वृत्ति है जिसका कि अनेक मनोविकारों और मानसिक क्रियाओं द्वारा क्रमशः निर्माण होता है। मनोवृत्ति एक प्रकार का मानसिक संस्थान है

जयवा उसका एक अंश है ।”^१ सक्षपत मनोविवार और मनावृत्ति में दो मुख्य अंतर हैं

१ मनाविवार अस्थिर अनुभव होता है, मनावृत्ति अपक्षाकृत स्थिर ।

२ मनोविवार स्वभाव, वृत्ति या मात्रा (Instinct) से सम्बद्ध है, मनावृत्ति विचार (Idea) से, अर्थात् उसमें बौद्धिक तत्त्व भी अनिवार्यतः विद्यमान रहता है ।

संस्कृत का संचारी भाव तो स्पष्टतः मनाविज्ञान का मनाविवार है । यहाँ हम संचारी की परिधि में रति, शाक, हास्य, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय और निर्वेद की भी गणना कर रहे हैं क्योंकि ये भाव भी तो सबदा स्थायी न होकर समय समय पर संचार के रूप में सामने आते हैं ।

स्थायी भाव की मनोवैज्ञानिक स्थिति—अब प्रश्न रह जाता है स्थायी भाव का । स्थायी भाव की मनोवैज्ञानिक स्थिति क्या है ? संस्कृत साहित्य शास्त्र के अनुसार स्थायी भाव की विशेषताएँ हैं

१ स्थायी भाव (अपक्षाकृत) स्थिर है ।

२ स्थायी भाव अपक्षाकृत पुष्ट है ।

३ और इसीलिए वही रस दशा का प्राप्त हो सकता है, संचारी नहीं ।

ग्रामीस भावा में से ये विशेषताएँ बचल नौ में ही हैं और इसीलिए शेष तैत्तिसे से उनका पृथक् करके स्थायी भाव का गौरव प्रदान कर दिया गया है ।

मनाविज्ञान में मनाविवार या भाव के बचत तीन रूप ही माने गए हैं

१ मौलिक मनाविवार (Primary Emotion)—जा स्वतन्त्र, अमिश्र और एक होता है, जैसे—भय ।

२ व्युत्पन्न मनाविवार (Derived Emotion)—जा स्वतन्त्र न होकर किसी अन्य मनोविवार के आश्रित रहता है जैसे—आशंका ।

३ मनावृत्ति (Sentiment)—जा मनाविवारा के मिश्रण, उनकी पुनरावृत्ति और क्रमशः बौद्धिक तत्त्व के समावेश द्वारा निर्मित एक स्थिर मनोदशा है, जैसे कर्त्तव्य ।

अब आप देखें कि स्थायी भाव को हम एक साथ ही शुद्ध मौलिक मनोविवार नहीं कह सकते । उदाहरण के लिए, निर्वेद या शम एक शुद्ध मनाविवार

^१ Emotion is a fleeting experience. Sentiment is an acquired disposition, one gradually built up through many emotional experiences and activities, is it an organization (or a part of total organization)

नहीं है। एक से अधिक मनाविवारों का सम्मिश्रण और बौद्धिक तत्त्व का प्राधान्य होने के कारण वह एक व्यवस्थित मनादशा ही है। जदभुन रस का स्थायी विस्मय भी स्पष्टतः ही एक मिश्र भाव है। व्युत्पन्न मनाविवारों का भी प्रश्न नहीं उठता, क्योंकि इनमें से सभी व्युत्पन्न नहीं हैं। भय, राग, आदि स्पष्टतः ही मौलिक हैं। अब रह जाती है मनोवृत्ति—ता स्थूलतः स्थायी भाव मनोवृत्ति के बहुत कुछ समरूप होता हुआ भी अतः उससे भिन्न है।

समता—१ मनोवृत्ति की भाँति स्थायी भाव भी अय (संचारी) भावों की अपेक्षा स्थायी होता है।

२ मनोवृत्ति की ही भाँति स्थायी भाव एक मनादशा है, जिसमें अय भाव संचरण करते रहते हैं।

विषमता—परंतु दोनों में कुछ मौलिक अंतर भी है

१ मनावृत्ति एक व्याप्त मन स्थिति मात्र है, जिसके समग्र रूप का अनुभव कभी नहीं हो सकता। मनोवृत्ति के संचारी का ही आस्वादन हो सकता है, मनावृत्ति स्वयं का नहीं। उदाहरण के लिए देश भक्ति का आस्वादन कभी नहीं होता, उसके जाश्रित या संचारी भाव उत्साह आदि का ही होता है, परंतु स्थायी के विषय में यह बात नहीं है, उसका संचारी ही नहीं वह स्वयं भी समग्रतः आस्वाद्य है। क्लेशमय मनाविवारों का कारण है स्वयं मनोविवार नहीं है, परंतु भय स्वयं ही मनोविवार है।

२ मनोवृत्ति सदैव ही मनोविवारों की आवृत्ति से बन जाती है परंतु स्थायी भाव के विषय में यह सत्य नहीं है हृष की आवृत्ति करते रहिए, पर वह रति नहीं बन पाएगा।

३ मनोवृत्ति सदैव विचारमूलक है परंतु स्थायी भाव (शम का छोड़कर) विचारमूलक नहीं—प्रवृत्तिमूलक ही है।

इस प्रकार स्वीकृत रूप में तो साहित्य शास्त्र के स्थायी भाव स्वरूप और विवेचन आधुनिक मनाविज्ञान की परिभाषाओं में पूरी तरह नहीं घट पाता, परंतु फिर भी वह अमनाविज्ञानिक नहीं है। उसकी भी अपनी सगति है। आरम्भ में शायद उपलब्ध साहित्य के पयालाचन द्वारा उदगमन की विधि से स्थायी संचारी का वर्गीकरण हुआ हो, परंतु बाद में जाचार्यों ने मीमांसा आदि के बल पर अतिव्याप्ति और अव्याप्ति का बचाकर इन्हीं की व्यापकता सिद्ध करते हुए अपने वर्गीकरण का निर्दोष बनाने का सबयास्तुत्य प्रयत्न किया है। उनकी स्थापना आज इस रूप में सामने रखी जा सकती है

१ मानव हृदय में उठने वाली तरंगों के योग से जो विभिन्न मनोविवार

वर्तते है उनकी सख्या बयालीस ठहरती ह। य मनाविवार शुद्ध, मिथ, व्युत्पन्न, मन्द, तीव्र, अस्थायी, स्थायी सभी प्रकार के ह। इनम से केवल रति, हास्य, शोक, श्लोष, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय और निर्वेद य नौ मनाविवार ऐसे है जा औरा की अपक्षा अधिक स्थायी, अधिक प्रभावशाली और पुष्ट हान के कारण रस परिपाक के योग्य ह, अतएव इनका विशेष महत्त्व दिया गया ह और पारिभाषिक शब्दावली म स्थायी की संज्ञा दे दी गइ है।

२ इस प्रकार के अर्थात् रस में परिणत हान योग्य भाव केवल नौ ही ह—अप भाव या तो इन्ही व अन्तर्भूत हो जान ह, जैसे दानशीलता, धर्म प्रेम आदि भाव उत्साह के अंतर्गत आ जाते ह (जाज व गांधी की अहिंसा और जवाहरलाल की देशभक्ति, भगतसिंह का आतंकवाद तथा राहुल सांकृत्यायन की साम्यवाद के प्रति निष्ठा भी स्पष्टत उत्साह के ही अंतर्गत आ जायंग), और या फिर रस दशा तक पहुँचन म असमर्थ रहने व कारण स्थायी पद के अभिप्रायी नहीं बन पात—उदाहरण के लिए (शास्त्र व अनुसार) 'वास्तव्य' या देवादि विषयक रति भाव ही है—'स्थायी भाव नहीं ह।

यहाँ दो प्रश्न उत्पन्न है

१ क्या स्थायी और संचारी का यह भेद मनोविज्ञान की दृष्टि से उचित है ?

२ क्या स्थायियों की सख्या नौ ही हो सकती है और संचारियों की तत्तीस ही ? यह प्रश्न का उत्तर तो उपयुक्त विवेचन में ही दिया जा चुका है कि मनाविज्ञान म इस प्रकार का वर्ग विभाजन नहीं मिलता। वहाँ तो दो ही प्रकार का वर्गीकरण स्वीकृत है। एक मौलिक (शुद्ध) और व्युत्पन्न मनाविवार का, दूसरा मनाविवार और मनावृत्ति का। स्थायित्व तीव्रता और प्रभाव के आधार पर मनोविज्ञान वर्गीकरण नहीं करता।

मनोविज्ञान विज्ञान है जा उपयोगी और अनुपयोगी, सुन्दर और असुन्दर, साधु और असाधु, तीव्र और मन्द के आधार पर वर्गीकरण नहीं करता। परंतु फिर भी जीवन में इस प्रकार का भेद और विभाजन तो ह ही, और रहगा भी। विज्ञान इस पक्ष में नहीं पड़ता, क्योंकि यह सब उसकी परिधि से बाहर है परंतु जब जीवनगत उपयोग का प्रश्न आता है, तो इसका निपेध कैसे किया जा सकता है ? इसी प्रकार भाव-क्षेत्र में भी एक दूसरे की अपक्षा अधिक स्वस्थ और कामल है—अर्थात् तीव्र एव स्थायी ह, अथवा अधिक प्रभावशाली है, यह मानने म कोई विशेष कठिनाई नहीं होनी चाहिए। मनोविज्ञान इसका विवेचन नहीं करता, परंतु साहित्य के लिए इसका सम्बंध

भाव के जीवनगत उपयोग में है, इस प्रकार का वर्गीकरण स्वभाविक है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने नैतिक मूल्यों के आधार पर स्थायी भावों का औचित्य निधान किया है। वह भी एक दृष्टिकोण है, परन्तु जीवन के अधिकांश व्यापक दृष्टिकोण में भी इसका समाधान किया जा सकता है। उदाहरण के लिए, चिन्ता की अपेक्षा शांति अधिक तीव्र है—चिन्ता का तात्पर्य चिन्तन शोक के तीव्रतम चिन्तन की अपेक्षा क्षीण हो जाएगा। इसी प्रकार चिन्ता की अपेक्षा शांति में स्थायित्व भी स्पष्टतः अधिक है—शोक में चिन्ता निमग्न हो जाती है, परन्तु चिन्ता में शांति निमग्न नहीं हो सकती। चिन्ता की अपेक्षा शांति वास्तव में अधिक व्यापक है ही। जो भाव अधिक तीव्र, अधिक स्थायी और अधिक व्यापक है वह निश्चय ही अधिक प्रभावशाली भी होगा। यही गव और उत्साह, शक्ति और भय जैसी इसी प्रकार के अन्य भावों के विषय में भी कहा जा सकता है।

सक्षेप में, यद्यपि आधुनिक मनाविज्ञान में इस प्रकार का विभाजन नहीं मिलता परन्तु फिर भी हम इसे मिथ्या एवं अमानवज्ञानिक नहीं कह सकते। स्थायी भावों की स्थिति वास्तव में जीवन के उन तीव्र और व्यापक मनाविकारों की है, जो मानव-स्वभाव के मूल जगह में पाश्चात्य दशन में जिन्हें माधारणत मौलिक मनोवृत्तियाँ (Elemental Passions) कहा गया है। इन मनोवृत्तियों का सीधा सम्बन्ध मानव-आत्मा के मूलभूत गुण-द्वेष से है। आत्मा की प्राथमिक अभिव्यक्ति है अस्मिता—अहंकार जिस आज के मनोविश्लेषण में अहं (ego) या आत्माभिव्यक्ति (self expression) के रूप में निर्विरोध स्वीकार कर लिया है। अहंकार की अभिव्यक्ति की दो सारणियाँ हैं राग और द्वेष जो मानव जीवन के दो मौलिक अनुभवा, सुख और दुःख के वैज्ञानिक पर्याय मात्र हैं—सुखाल राग दुःखाल द्वेष। आधुनिक मनोविश्लेषण शास्त्र में इन्हें ही प्रेम करने की प्रवृत्ति (Libido) और नाश करने की प्रवृत्ति (Thanatos) कहा गया है। और गहर में जाएँ तो फ्रायड का 'काम' मूलतः राग ही है, और एडलर का हीन भाव द्वेष। आधुनिक मनाविश्लेषकों के इस विषय में तीन मत हैं—एक फ्रायड का, जो काम को जीवन की मूल वृत्ति मानता है, दूसरा एडलर का जो हीन भाव या क्षति पूर्ति का लेकर चलता है, और तीसरा युंग का जो इन दोनों का जीवनेच्छा (या स्वत्व रक्षा)—हमारे शरीर में अस्मिता—क पोषण की शाखाएँ मानता हुआ उसी को मूल मानता है। आज यही सिद्धांत सामान्यतः स्वीकृत है।

उत्तम और अधम के आधार पर राग प्रथम प्रेम और करुणा का रूप धारण कर लेता है और द्वेष मय, घाव और घृणा का। इस प्रकार भाव-जगत

का विस्तार होता है। जैसा कि डॉ० भगवानदास ने अत्यन्त मौलिक ढंग में प्रदर्शित किया है, सस्कृत साहित्य के सभी स्थायी भावों का इही मूल भावों के अतगत समाहार हो जाता है। रति, हास उत्साह और विस्मय साधारणतः अस्मिता के उपकारक होने के कारण राग के अतगत आ जाते हैं, और शोक, क्रोध, भय और जुगुप्सा, अस्मिता के अपकारक होने के कारण द्वेष के अतगत। निर्वेद में इन दोनों का सामंजस्य हो जाता है। उसमें अस्मिता की समरमता की अवस्था होती है। पहले चार भाव मधुर होने के कारण सुख की अभिव्यक्ति हैं, दूसरे कटु हानि के कारण दुःख की। निर्वेद में दोनों का समन्वय है। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह विभाजन आत्यंतिक नहीं है—तत्त्वतः तो कोई भी प्रवृत्ति न तो शुद्ध राग हो सकती है और न अभिभूत द्वेष। वास्तव में जैसा कि मनोविश्लेषक कहना है राग और द्वेष (Libido and Thanatos) के सघट से ही हमारा मानसिक जीवन (Psychic Life) संचालित है। इसीलिए यदि उत्साह के युगुत्सा रूप में आपनो द्वेष का अंश मिले या शाक में राग का तो चौकना नहीं चाहिए या तो स्वयं रति भी शुद्ध राग नहीं है।

रतियों और भावों की सख्या—अब दूसरे प्रश्न को लीजिए। यह मान लेने पर कि स्थायी भावों की स्थिति जीवन के मूल मनोवेगों (Elemental Passions) की स्थिति से अभिन्न है और इस प्रकार के विभाजन का एक मूल्य आधार भी है ही जो अमनोवैज्ञानिक नहीं है एक और प्रश्न उठता है कि क्या जीवन के मूल मनोवेग नौ ही हैं अर्थात् क्या मनोभावों की सख्या नौ ही है कम-अधिक नहीं? यह प्रश्न सस्कृत साहित्य शास्त्र में अनेक बार उठा है। स्थायी भावों को बढ़ाने घटाने का प्रयत्न हुआ है, उनकी प्रधानता अप्रधानता का विवेचन हुआ है—उन सभी को केवल एक मूल स्थायी भाव के अंतर्भूत करने की चेष्टा की गई है परन्तु अंत में परिणाम यही निकला है कि स्थायी भावों की सख्या नौ ही है और नौ ही होनी चाहिए। भरत ने मूलतः आठ ही रस और तदनुसार आठ ही स्थायी भाव माने हैं, उनमें भी शृंगार, वीर, रौद्र और वाग्मत्स तदनुसार रति, उत्साह, क्रोध और जुगुप्सा को प्रधान और मौलिक माना है, और हास्य, कर्ण, भयानक तथा अदभुत तदनुसार हंस, शाक, भय तथा विस्मय का गौण एवं युत्पन्न माना है। उद्दिष्ट—

शृंगार में हास्य—तदनुसार रति से हंस,
वीर से अभुत—, उत्साह में विस्मय,
रौद्र में कर्ण—क्रोध से शोक
वाग्मत्स से भयानक—, जुगुप्सा से भय

की उत्पत्ति मानी है, परन्तु परमर्ती आचार्यों ने उसे स्वीकृत नहीं किया। बाद में 'शातोऽपि नवमा रस' कहकर शांत भी जोड़ दिया गया। पहले पण्डिता का मत था कि शांत की उदभावना उदभट न की, परन्तु आज प्रायः अभिनय के आधार पर भरत को ही इगना श्रेय दिया जाता है। हमने उपरांत रसा और स्थायी भावा की सर्या को बढ़ाने के अनेक प्रयत्न हुए जिनमें सबसे महत्त्वपूर्ण दो हैं—१ विशेषनाथ द्वारा चतुर्न रस और वात्मल्य स्थायी की प्रतिष्ठा। २ भक्त आचार्यों विशेषकर रूपगोस्वामी द्वारा भक्ति रस और भगवत् रति स्थायी की प्रतिष्ठा।

परन्तु पण्डितराज जगन्नाथ और उनके बाद के आचार्यों ने इन उदभावनाओं का निषेध किया। पण्डितराज ने तो वीर के भी युद्ध वीर आदि अतिविभाजन को निरवयव घोषित किया, क्योंकि इस प्रकार तो पाण्डित्यवीर आदि के अनेक अवातर भेद होते जायेंगे।^१ इन परम्परा दृढ़ पण्डिता ने वात्मल्य और भक्ति को रस परिणति के अयोग्य ठहराकर 'भाव मात्र ही माना। इसमें संदेह नहीं कि माधारण व्यक्ति के लिए स्वादि विषयक रति भाव की स्थिति से जागे नहीं बढ पाती। क्योंकि उसका आत्मस्मरण परोक्ष एवं अमूर्त है, परन्तु यह मनोविकार रस परिणति में असमर्थ है। एकदम ऐसा कहना अनुचित होगा। मीरा मूर तुलसी की भक्ति रस दशा को प्राप्त नहीं कर सकी थी। यह कहना तो सत्य का तिरस्कार करना है। लेकिन हाँ, इनकी भक्ति को उनकी अतः प्रेरणा के अनुसार स्थूलतः रति या निर्वेद के अतिभूत किया जा सकता है। मीरा की माधुर्य भावना रति का ही परिष्कृत रूप है। मूर और तुलसी का काव्य निर्वेद का। इसके अतिरिक्त जहाँ इन्होंने प्रत्यक्ष आत्म निवेदन किया है—वहाँ भी वही तो स्पष्ट ही रति का परिपाक मिलता है, जैसे—मूर के अनेक पदों में, जिनमें कृष्ण की रूपमाधुरी का अंकन किया गया है और वही स्पष्ट निर्वेद का, जैसे—तुलसी के बहुत-से पदों में, जहाँ संसार की असारता और कराल त्रिंश काल से उसकी रक्षा आदि के लिए प्रायना की गई है। शेष कुछ ऐसे पद रह जाते हैं, जिनमें प्रथम आदि 'भाव'

^१ वस्तुतस्तु बहवो वीररम्य शृंगारम्येव प्रकारा निरूपयितुं शक्यन्ते। तथा हि—प्राचीन एव 'मपदि विनयमेतु' इत्यादि पदे 'मम तु मनिन मनामेतु सत्यत्' इति चरमपाद यत्नमेन पद्योत्तरना प्राप्तिने सत्यवारस्यापि सम्भवात्। न च सत्यस्य पि धर्मान्मगलतना धर्मवाररम एव नारस्याप्यन्तभाव इति वाच्यम्। दानदययोरपि तदन्मगलतया तदीययोरपि धर्मवारा तृथगणना नौचित्यात्। एवं पाणिन्यवारोऽपि प्रतीयते।

ही मानना पड़ेगा। इस प्रकार भक्ति को रस के योग्य मानते हुए भी उसका अतर्भाव इही निर्णीत स्थायी भावा में रह जाता है। जहाँ राग का प्राचुर्य है वहाँ रति जहाँ विराग का प्राधाय है वहाँ निर्वेद माना जा सकता है। वैसे भी आज के मनोविश्लेषका ने धर्म भावना को काम का अनयन ही माना है। परन्तु वास्तव्य को रस-परिणति के अयोग्य मानना बहुत ज्यादाती होगी। क्योंकि वास्तव्य भाव का सम्बन्ध तो जीवन की एक सर्वप्रधान एषणा—पुत्रैषणा—से है। विदेश के सभी मनावैज्ञानिकों ने भी मातृ वृत्ति को एक अत्यन्त मौलिक एवं प्रधान वृत्ति माना है। वास्तव्य मानव जीवन की एक बहुत बड़ी भूग है जो तीव्रता और प्रभाव की दृष्टि से केवल काम से ही पूर्य नहीं जा सकती है। दूसरे, जब तक रति का फायद के ढग पर विस्तार न किया जाय, वास्तव्य का रति के अन्तर्गत भी नहीं माना जा सकता। सूर के वास्तव्य-चित्रों का क्या रस का अधिकारी नहीं माना जायगा, या उनको शृंगार के अन्तर्गत रख दिया जायगा? रति का काम से असम्पृक्त भी एक रूप हो सकता है, जिस मैत्री, जिसका ध्यान में रखकर ही स्ट्रट ने 'प्रेयान' रस का आविष्कार किया था। परन्तु वास्तव में मैत्री शुद्ध भाव न होकर एक मनो वृत्ति है, जिसमें अनेक भावा का सम्मिश्रण रहता है। साधारणतः यह भाव रस दशा को नहीं पहुँच पाता—वृत्तियों का पूरा सामञ्जस्य और नित्य केवल मित्र भाव के कारण नहीं हो पाता, जहाँ कहीं होता है वहाँ उसमें काम या उत्साह जैसे किसी प्रगाढ़ मनोवेग का प्राधाय रहता है।

पाश्चात्य साहित्य शास्त्र में रस—पाश्चात्य साहित्य शास्त्र में अरस्तू आदि ने मनोवेग के अध में सेण्टीमेण्ट (Sentiment) शब्द का प्रयोग किया है और साधारणतः काव्यगत मनोवेगों को सुन्दर (Beautiful), उन्नत (Sublime), करुण (Pathetic) और हास्यमय (Humorous)—इन चार रूपा में विभक्त किया है। यह वर्गीकरण अपेक्षाकृत अपूर्ण है। सौन्दर्य भाव वास्तव में निरपेक्ष मनोविकार नहीं है। वह हृष, रति, विस्मय का ही एक रूप है। किसी सुन्दर वस्तु को देखकर यदि हमारी वृत्तियाँ में सामञ्जस्य मात्र ही स्थापित होता है तो प्रतिक्रिया हृष है यदि उसके प्रति स्थायी आकर्षण उत्पन्न हो जाता है तो रति हो जायगी और यदि उसका देखकर चित्त चमत्कृत होता है तो वह प्रतिक्रिया विस्मय कहलायगी। इन तीनों या इसी प्रकार के किसी निश्चित भाव से या उनके मिश्ररूप में पृथक् मौलिक भावना का कोई अस्तित्व नहीं है। सौन्दर्य भावना जिस प्रकार अधिकतर हृष, रति और विस्मय का योग है उदात्त भावना उन्हीं प्रकार आश्रय में हृष, भय और विस्मय

का योग है, और आलम्बन में हृष और उत्साह का । वह भी निरपेक्ष भाव नहीं है । उसे स्थिति के अनुसार सम्युक्त का रम शास्त्र अपने अद्भुत और वीर में अंतर्भूत कर सकता है । 'गीता' में कृष्ण का विराट रूप अद्भुत के अन्तर्गत आयागा, 'रामायण' में दिग्विजयी राम का रूप वीर के अंतर्गत । यद्यपि यह मानने में आपत्ति करना हठधर्मी होगी कि अद्भुत और वीर की अपेक्षा उन दोनों को ही उदात्त या महान कहना अधिक सगन होगा, परन्तु इसका तात्पर्य केवल यही है कि उदात्त शास्त्र अधिक मन्त्रित तो है, पर वैज्ञानिक नहीं है । शेष दो करण और हास्य तो पाश्चात्य और पौरुष्य दोनों शास्त्रों में एक ही है ।

मूल प्रवृत्तियाँ और प्रवृत्तिगत भाव—आधुनिक मनोवैज्ञानिकों ने जीव की मूल प्रवृत्तियों का अन्वेषण करके मूल्य उनको सत्यानिश्चित करने का प्रयत्न किया है (ये प्रवृत्तियाँ मानव और मानवेतर प्राणियों में समान रूप से विद्यमान हैं) परन्तु इन वैज्ञानिकों के निष्पत्ति एक स्वर नहीं हैं । इसका प्रत्यक्ष कारण यही है कि मानव मन एक गहन समुद्र है, जिसकी तरंगें अथवा बीचियाँ की निश्चित गणना करना साधारणतः सम्भव नहीं है । मैकडूगल महोदय ने प्रवृत्तियाँ और उनसे सम्बद्ध मनोविकारा का वर्णन इस प्रकार किया है

प्रवृत्ति	प्रवृत्तिगत भाव
१ भोजनोपाजन (भोजन अर्जन करने की प्रवृत्ति)	क्षुधा
२ अपकषण (किसी वस्तु को त्यागने अथवा उसमें हटने की प्रवृत्ति)	घृणा (जुगुप्सा)
३ काम (प्रेम और यौन सम्बन्ध स्थापित करने की प्रवृत्ति)	रति
४ भय (दुःखदायी वस्तु से बचकर भागने या शरण लेने की प्रवृत्ति)	भय
५ जिज्ञासा (नवीन और अद्भुत वस्तुओं के अन्वेषण की प्रवृत्ति)	ओत्सुक्य
६ सामाजिकता (सजातीय व्यक्तियों का साहचर्य-लाभ करने की प्रवृत्ति)	मिलनेच्छा (सहायुभूति)
७ मातृ भावना (अपत्य स्नेह) वच्चा का संरक्षण करने की प्रवृत्ति)	वात्सन्य
८ आराम प्रतिष्ठा (अपने व्यक्तित्व को प्रशंसित करने दूसरे पर श्रेष्ठ जमाने की प्रवृत्ति)	गर्व (अहंकार)

- ६ अधीनता (अपने से अधिक बलवान के प्रति आदर, प्रथय, अधीनता आदि की प्रवृत्ति) दैन्य (कापण्य)
- १० क्रोध (वाधा और विघ्न अथवा विरोध को छिन्न भिन्न कर देने की प्रवृत्ति) क्रोध
- ११ आत्तप्राथना (स्वयं विफल एवं निराश हो जान पर हमरो की सहायता मांगने की प्रवृत्ति) दुःख कातरता (distress)
- १२ निर्माण (आवश्यक आच्छादन आदि के निर्माण करने की प्रवृत्ति) सृजनोत्साह
- १३ परिग्रह (वांछित वस्तुआ का प्राप्त करने और उन पर अपना अधिकार करने की प्रवृत्ति) अधिकार भावना
- १४ हास्य (दूसरा के दोषो और विकृतियों पर हँसन की प्रवृत्ति) हास
- पहले मैकडूगल ने ये १४ ही प्रवृत्तियाँ मानी थी परन्तु बाद में चार और जोड़ दी

आराम (Comfort)—ऐसे स्थान की खोज करना, जहाँ शरीर को सुख मिले ।

निद्रा—विधाम अथवा निद्रा की प्रवृत्ति ।

भ्रमण—नवीन स्थानों में भ्रमण करने की प्रवृत्ति ।

क्व छीक, श्वास प्रश्वास, मोचन आदि ।

इनका सम्बन्ध स्पष्टतः शारीरिक क्रियाओं में अधिक है अतएव इनका सहकारी मनोविकार या मन स्थिति बहुत स्पष्ट एवं विशिष्ट नहीं होती । निदान ये हमारे विशेष उपयोग की नहीं है । उपयुक्त शोध प्रवृत्तिमूलक मनोविकारों में भी क्षुधा भय आशंका शारीरिक है अतएव काय में उसके विशेष उपयोग की आशा करना व्यर्थ है । इसके अतिरिक्त शेष तरह भी आप देखिए अतिव्याप्ति और अयाप्ति से मुक्त नहीं है । वे स्पष्टतः एक दूसरे की सीमा रेखा का अतिक्रमण कर जाते हैं । उदाहरण के लिए, सृजनोत्साह और अधिकार-भावना अधिकार की परिधि में ही आ जाते हैं । कापण्य और कातरता भी एक-दूसरे से बहुत भिन्न नहीं हैं । वास्तव में वे एक ही प्रवृत्ति की दो अभिव्यक्तियाँ हैं । इस प्रकार पाश्चात्य मनोविज्ञान के अनुसार भी प्रवृत्तिमूलक मनोविकार साधारणतः दस ही हुए । रति, हास, क्रोध, भय, घृणा (जुगुप्सा), औत्सुक्य, वात्सल्य, अहंकार, कापण्य, सहानुभूति (समच्छा) । इनमें पहले सात तो संस्कृत स्थायी भावाँ स प्रायः अभिन्न ही हैं । अहंकार

और उत्साह में भी कोई विशेष अंतर नहीं है। वापण्य का भी कुछ आचार्यों ने स्थायी भाव माना है, परन्तु वात्सल्य में सवतन्त्र मत यही रहा है कि भाव में अधिक उसकी स्थिति नहीं होती। यही बात मगच्छा के निष्ठा और भी निश्चय के साथ नहीं जा सकती है। अब सम्बृत साहित्य शास्त्र का एक स्थायी भाव रह जाता है—शोक। क्या वापण्य और सदानुभूति दोनों शोक (वर्ण) के तत्त्व नहीं मान जा सकते ?

उपयुक्त विवेचन से मेरा अभिप्राय सम्बृत के नीचे रमा श्री सावभीमिकता स्थापित करना न हाकर केवल यही सबेन करना है कि हमारा यह वर्गीकरण सबथा अनगल और कपोल कल्पित नहीं है। स्थायी भाव की स्थिति पौरस्त्य और पाश्चात्य मनोविज्ञान के प्रतिकूल नहीं है और सन्या निर्धारण भी सबथा निर्धारण नहीं है, यद्यपि यह भी ठीक ही है कि वह सबथा निर्धारण भी नहीं है। परन्तु क्या कोई भी वर्गीकरण और सन्या निर्धारण निर्धार्य हो सकता है ?

संचारिया की स्थिति अपेक्षाकृत निबल है। इसके दो प्रत्यक्ष कारण हैं—एक तो इन तीस संचारिया में कुछ स्पष्टतः ऐसे हैं जो शारीरिक क्रियाएँ ही अधिक हैं, मानसिक विचार उनमें गौण होना है। उदाहरण के लिए अपस्मार, निद्रा आदि। स्वप्न और मरण को भी भाव कहना निश्चय ही असंगत होगा। दूसरे हमारे नित्य प्रति के अनुभव में और भी अनेक ऐसे भाव आते हैं जिनकी स्थिति इन तीसों से बाहर है। सम्बृत आचार्य के सम्मुख भी यह प्रश्न आया है मात्स्य, उद्वेग, दम्भ विवेक, निणय, क्षमा, उत्कण्ठा और माधुर्य आदि भाव उसके सामने आए हैं, परन्तु उनमें उन सभी का इन्हीं में अंतर्भाव कर दिया है जैसे मात्स्य का असूया में उद्वेग का त्रास में, दम्भ का अर्वाहृत्य में, ईर्ष्या का जमप में, क्षमा का धृति में, उत्कण्ठा का औत्सुक्य में। परन्तु आज हममें सन्तोष नहीं होता। इस तरह तो धृति का मति में, विषाद का चिन्ता में अंतर्भाव भी माना जा सकता है। पौरस्त्य भीमासा के अनुसार भी अनेक मनोविकार ऐसे हैं जो इनकी परिधि से बाहर हैं। उदाहरण के लिए—आदर, श्रद्धा, पूजा आदि प्रश्रय के विभिन्न रूप अथवा औदाय, दया स्नेह आदि अनुकम्पा के अंतर्भेद या फिर द्वेष पक्ष में असंतोष, अवमान अविश्वास आदि को लिया जा सकता है। डाक्टर मगवानदास ने पौरस्त्य विचार शास्त्र के अनुसार ही ६४ मनोविकारों की गणना की है जिनमें उपयुक्त सभी तथा उनके अतिरिक्त और भी कई मनोविकार संस्कृत साहित्य शास्त्र के तीसों या दयालीय संचारिया की परिधि में बाहर पड़ते हैं। वास्तव में, जैसा प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक जेम्स ने कहा है मनोविकारों की गणना करना तथा उनका

पृथक् रूप में वर्णन करना केवल कठिन ही नहीं असम्भव भी है, क्योंकि मनोविकार तो मन की वस्तु के प्रति प्रतिक्रिया है, जो प्रत्येक वस्तु के साथ बदलती रहती है। मन में असंख्य तरंगें उठती हैं, जो एक-दूसरे से अनेक रूपा में मिलकर न जाने कितने मनाविकारों का आविर्भाव करती है। साधारणतः मौलिक मनोविकारों की गणना करना ही अत्यन्त कठिन है, फिर मिश्र और व्युत्पन्न मनाविकारों का तो ज्ञात ही कहा है ?

अतः मैं मेरे निष्कर्ष ये है

१ आरम्भ में तो संस्कृत साहित्य शास्त्र के स्थायी भावों का वर्गीकरण और विवेचन उपलब्ध साहित्य के आधार पर किया गया था, परन्तु बाद में दार्शनिक आचार्यों ने भीमात्मा आदि के बल पर उन्हें व्यापक बनाने हुए वैज्ञानिक रूप दे दिया है।

२ आधुनिक मनोविज्ञान के मन्था अनुकूल न होत हुए भी यह विवेचन अमनोवैज्ञानिक और अनगल नहीं है। पौरस्त्य और पाश्चात्य मन शास्त्रों की कसौटी पर बहुत अंश में खरा उतरता है। सचारी तो मनोविकार का प्रमाण ही है। स्थायी भाव की स्थिति मौनिक मनावेगों की है, जो अपनी शक्ति स्थायित्व और प्रभाव के कारण मानव-जीवन की संचालक एवं प्रेरक शक्तियाँ हैं।

३ इन मनावेगों की समस्या निश्चित करना अत्यन्त कठिन है। यह देखते हुए भी कि संस्कृत के आचार्यों ने अपने नौ स्थायियों के अन्तर्गत ही सब संभव मनोवेगों का समाहार कर दिया है, इस समस्या की मन्था निर्दोष और पूर्ण नहीं माना जा सकता। वास्तव्य को रीति से पृथक् स्थान देना ही होगा। वर्णन की परिधि में भी शोक के अतिरिक्त अनुकम्पा, कापण्य आदि का समावेश करना होगा। रूद्रट ने तो सभी मचारियाँ के लिए ऐसा कहा है, परन्तु कम से-कम कुछ एक में (जैसे गव, ग्लानि, असूया आदि में) रस परिणति की क्षमता अवश्य माननी पड़ेगी। इस प्रकार साधारण शोधन, परिशोधन और विशेष व्याख्या के द्वारा स्थायी की स्थिति बहुत कुछ वैज्ञानिक बन सकती है।

सचारियाँ का वर्णन और विवेचन स्पष्टतः अपूर्ण और सदाप है। उनमें मैंने सचारी भावों को तो निकालना ही पड़ेगा जो मुख्यतः शरीर के धर्म हैं। इसके अतिरिक्त गणना का प्रयत्न करना व्यर्थ होगा। आलोचक अधिक से-अधिक यही कर सकता है कि जिन मनोविकारों का नाम और परिभाषा दे दी गई है उनका काव्य सामग्री के विश्लेषण में मनोविज्ञान के अनूकूल उपयोग करे। बस, हमसे आगे और कुछ उसके लिए सम्भव नहीं है।

अलंकार-सम्प्रदाय

अलंकार निरूपण

अलंकार का भी सबसे पूर्व उल्लेख भरत के 'नाट्य शास्त्र' में ही मिलता है। भरत ने केवल चार अलंकारों का ही निरूपण किया है—और वह भी रूपक के सम्बन्ध से ही। अलंकार का सबसे प्रथम ग्रन्थ, जिसमें उसका क्रम वृद्ध वैज्ञानिक विवेचन उपस्थित किया गया है भामह का 'काव्यालंकार' है। भरत के उपरांत रस रूपक का ही मुख्य अंग माना जाने लगा था, काव्य में उक्ति का चमत्कार ही मुख्य था। भामह ने इसी मत का प्रतिनिधित्व किया। उसने दृश्य काव्य की सव्या उपेक्षा करते हुए केवल श्रव्य काव्य के अंगों का—प्रधानतः अलंकारों का ही व्याख्यान किया है। परन्तु भामह का विवेचन इतना व्यवस्थित और पूर्ण है कि उसका अलंकार शास्त्र का एक साथ पहला ग्रन्थ मान लेना उचित नहीं प्रतीत होता। अलंकार की परम्परा भी रस परम्परा की तरह एक क्रमिक विकास का ही परिणाम हो सकती है। और भामह ने स्वयं भी अपने पूर्ववर्ती मेधाविन जादि का सादर उल्लेख किया है। अनुमानतः अलंकार-परम्परा का विकास धीरे धीरे तभी में हो रहा था जब से पण्डितों ने भाषा की सूक्ष्म परीक्षा आरम्भ कर दी थी—मेधाविन इसी विकास पथ का काइ प्रमुख मार्ग चिह्न था।

मेधाविन केवल नामशेष है, अतएव उन्होंने कितने अलंकारों का विवेचन किया है यह अज्ञात है। भरत ने प्रसंगवश केवल चार अलंकारों का उल्लेख किया है—उपमा रूपक दीपक और यमक। यह तो सव्या स्पष्ट ही है कि भरत ने अलंकारों को वाचिक अभिनय का एक साधारण अंग ही माना है। 'नाट्य शास्त्र' के बाद दूसरा ग्रन्थ 'भट्टिकाव्य' है, जिसके दशम सर्ग में यमक अनुप्रास सहित ३८ अलंकारों का उल्लेख है। भामह ने भी अलंकारों की सख्या ३८ मानी है और वक्रोक्ति को उन सबका प्राण माना है। उन्होंने अलंकारों को ही काव्य का प्रधान अंग माना है और इसका प्रमाण यह है कि उन्होंने रस और भाव का स्वतंत्र अस्तित्व न मानकर उसका रसवत् ऊजस्वित आदि अलंकारों में ही अन्तर्भाव किया है। इस प्रकार उनके अनुसार काव्य का प्राण है अलंकार और अलंकार का प्राण है वक्रोक्ति।

सद्य सर्वे वक्रोक्तिरनयाऽर्थो विभाव्यते।

यत्नोऽस्या वक्रिणा काव्यं कोऽलंकारोऽनया विना ॥ काव्यालंकार २।८५

इसी दृष्टि से मूढम, हतु और लेश को उन्होंने अलंकार सीमा से बहिष्कृत कर दिया है।

वक्रोक्ति का अर्थ है शब्द और अर्थ की विचित्रता । इस प्रकार भामह के अनुसार अलंकार शब्द और अर्थ के वैचित्र्य का नाम है

वक्राभिधेयशब्दोक्तिरिष्टा वाचामलकृति । काव्यालंकार १।३६

भामह के उपरांत दण्डी ने अलंकार के विवेचन का और स्पष्ट तथा समृद्ध किया । उन्होंने काव्य को अलंकार का शांभाकर घम माना, अर्थात् उन्होंने स्पष्ट रूप से स्वीकार किया कि काव्य की शोभा सवथा अलंकार के आश्रित है, अतएव अलंकार काव्य का शाश्वत घम है । दण्डी ने उनकी सरया ३५ मानी है, भामह के कुछ अलंकार भेदा का (जैसे उपमेयोपमा, प्रतिवस्तूपमा, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षावयव आदि को) उन्होंने छोड़ दिया है । इसके विपरीत लेश, सूक्ष्म और हनु का, जिन्हें भामह न वक्राक्ति के अभाव में अलंकार की पदवी नहीं दी थी, दण्डी ने स्वीकृत किया है और साथ ही यमक, चित्रबन्ध और प्रहेलिका आदि का विस्तृत विवेचन करत हुए शब्दालंकार को अपेक्षाकृत अधिक महत्त्व तथा विस्तार दिया है । दण्डी ने भामह का वक्राक्ति के स्थान पर अतिशय का अलंकार की आत्मा माना है ।

अलंकारात्तराणांमप्येकमाहु परायणम् ।

वागीशमहितामुक्तिमिमामतिशयाह्वयाम ॥ काव्यादश २।२२०

परन्तु वास्तव में दोनों के आशय में केवल शब्द भेद है—वक्राक्ति से भामह का तात्पर्य भी अतिशय उक्ति से ही है । जैसा कि परवर्ती आचार्यों ने स्पष्ट किया है 'एष चातिशयोक्तिरितं वक्रोक्तिरिति पर्याय इति बोध्यम्'—और दोनों का अर्थ है लोकोत्तर चमत्कार 'लोकोत्तरेण चचातिशय $\times \times \times$ अतया अतिशयोक्तया विचित्रया भाष्यते ।' भामह की अपेक्षा दण्डी की दृष्टि अधिक उदार है । उन्होंने अलंकार के समक्ष ही गुण और रीति का भी प्रतिष्ठान किया है । दण्डी ने परवर्ती आचार्य उद्भट ने अलंकार सम्प्रदाय की ओर भी अधिक श्री-वृद्धि की । उद्भट ने यद्यपि लक्षण निरूपण जादि में भामह का ही अनुसरण किया है—भामह विवरण नाम से उसने भामह के सिद्धान्त की व्याख्या भी की है—परन्तु उसका विवेचन इतना सूक्ष्म और समृद्ध है कि उसने भामह को एक प्रकार से आच्छादित कर लिया है । सभी परवर्ती आलंकारिकों ने मुक्तकण्ठ से उद्भट की महत्ता का स्वीकार किया है । संक्षेप में उद्भट का आभार इस प्रकार है

१ उद्भट ने दृष्टान्त, वाक्यालिंग और पुनरक्तिवदाभास की सवथा नवीन

उत्पादना की, अनुप्रास व प्रभञ्ज म वृद्धि की, और दृग प्रसार अलङ्कारों की सख्या का ३८ से ४१ तक पहुँचा दिया ।

२ श्लेष व उसने दो भेद किए—१ शब्द श्लेष, २ अर्थ श्लेष, और दाना का अर्थालङ्कार माना । बाद में मम्मट आदि ने दृगका निषेध दिया है ।

३ व्याकरण के आश्रय में उपमा व अनेक प्रभञ्ज, जिसका 'वाक्य प्रवाण' में वर्णन है, सबसे पूरा उद्भट ने ही किए ।^१

अलङ्कार-सम्प्रदाय का सबसे प्रमुख आचार्य था रदट । यद्यपि रदट की दृष्टि अत्यन्त व्यापक और उदार थी और यद्यपि उनमें द्रमवी महत्ता स्वीकार करते हुए अपने ममकाशीन सम्प्रदाय का ममत्व भी बिना फिर भी अलङ्कार शास्त्र ही उसका विशेष रूप से ऋणी रहगा । रदट ने एक तो अलङ्कारों के सूक्ष्म भेद प्रभेदों का स्पष्टीकरण करके उनकी सख्या का विस्तार ५० से ऊपर कर दिया, दूर-यास्तव, औपम्य अतिशय और श्लेष के आधार पर उनका वैयक्तिक वर्गीकरण किया । रदट का यह वर्गीकरण सबका माय न होना हुआ भी अलङ्कार शास्त्र के लिए एक मौलिक दान था । रस और भाव का अलङ्कार के अन्तर्गत मानने की जो त्रुटि भामह के समय में बराबर हानी आ रही थी उसका संशोधन सबसे पूरा रदट ने ही किया । उसने रसवन आदि का अलङ्कार मानने से साफ इन्कार कर दिया और इस प्रकार एक बहुत बड़ा भ्रम का निवारण किया । भामह से लेकर रदट तक अलङ्कार-सम्प्रदाय का सुवर्ण काल रहा । अनेक प्रकार का मतभेद रहता हुआ भी ये सभी आचार्य अलङ्कार का ही प्रधानता देते थे । भामह और दण्डी ने गुण और अलङ्कार में कोई अन्तर नहीं माना । 'उदभटादिभिस्तु गुणालङ्काराणाम् प्रायशः साम्यमेव सूचितम् । तदेव मलङ्कारा एव वाक्ये प्रधानमिति प्राच्याना मतम् ॥' रदट के उपरान्त ध्वनि सम्प्रदाय का उदय हुआ, जिसने ध्वनि की वाक्य की आत्मा मानते हुए अलङ्कार का निम्नतर स्थान दिया । जिस वाक्य में शब्द चित्र अथवा वाक्य चित्र रूप अलङ्कार ही हो, व्यंग्याय न हो वह अधम माना गया । अलङ्कार रस और ध्वनि का सहायक होकर ही गौरव का अधिकारी हो सकता है, वह न अपने में स्वतन्त्र है और न वाक्य का अनिवार्य अंग ही है । ध्वनि की स्थापना के उपरान्त संस्कृत साहित्य शास्त्र में क्या, भारतीय साहित्य शास्त्र में भी यहाँ मत माय रहा ।

इस मत की पूर्ण प्रतिष्ठा की मम्मट ने । मम्मट ने अलङ्कार को उचित

^१ काणे कृत—'साहित्यदर्पण' की भूमिका

गौरव दिया। उन्होंने काव्य को सालकार माना, परन्तु फिर भी 'अनलङ्कृती पुन च क्वापि' कहकर उसकी अनिवार्यता का निषेध किया। मम्मट समन्वयवादी आचार्य थे, उन्होंने प्राचीन सभी सिद्धांतों की सम्यक् परीक्षा करत हुए काव्य पुरुष के रूपक के आधार पर उनका उचित समन्वय किया। उन्होंने गुण और अलंकार का भेद स्पष्ट किया। गुणों को काव्य का साक्षात् धर्म माना और अलंकारों का काव्य का अगभूत शब्द और अर्थ के शोभाकारक धर्म माना।

उपकुर्वति त सत्त येऽऽ गद्वारेण जातुचितः ।

हारादिषदलंकारास्तेऽनुप्रासोपमादयः ॥ काव्यप्रकाश ८।६७

अलंकार काव्य के अंग अर्थात् शब्दाध्य रूप शरीर की शोभा बढ़ात हुए काव्य का उपकार करते हैं—चमत्कृति में याग देत हैं। काव्य में उनका स्थान वही है जहाँ मनुष्य के ध्येयत्व में हार जादि आभूषणों का। और स्पष्ट रूप में—“शब्द अथ काव्य के शरीर है और रसादिक आत्मा है। माधुर्यादि गुण शोभादि की भाँति, श्रुतिकटुत्वादि दोष कणत्वादि की तरह वैदर्भी आदि रीतियाँ अंगरचना के सदृश और उपमादिक अलंकार कटक कुण्डल आदि के तुल्य हात हैं।”^१

अथात् अलंकार काव्य का अस्थिर धर्म है।

अलंकार के विवचन में मम्मट ने भामह दण्डी उदभट, रुद्रट आदि षोडश आचार्यों के मता की परीक्षा करते हुए उनका परिवर्तन और परिशोधन किए। अलंकारों की संख्या अब ७० हो गई। ८ शब्दालंकार और ६२ अर्थालंकार। 'इनमें अतद्गुण, माला दीपक, विनोक्ति, सामान्य, और सम ये पाँच अलंकार नवीन हैं। और सम्भवतः श्री मम्मट द्वारा आविष्कृत हैं।'

मम्मट के उपरांत रघुवंश में 'अलंकार सवस्व' की रचना की। रघुवंश में 'विचित्र' और 'विकल्प' अलंकारों की मृष्टि की, परन्तु उसका प्रमुख कार्य था अलंकारों का वर्गीकरण। रुद्रट के वास्तव औपम्य, अतिशय और श्लेष वर्गों का अपर्याप्त मानत हुए उसने निम्नलिखित वर्गों की उद्भावना की—सादृश्य गम, विरोध गम, श्रृंखलाबद्ध, यायमूल, गूढार्थप्रतीतिमूल, और सत्त्व। स्वभाववक्ति, भाविक और उदात्त का किसी वर्ग में न रखकर स्वतन्त्र माना। परवर्ती आचार्यों ने अलंकार शास्त्र में कोई विशेष योग नहीं दिया। इसमें सन्देह नहीं कि जयदेव, विशाखर, अप्पय दीक्षित आदि पण्डितों ने एक बार फिर अलंकार सम्प्रदाय का पुनस्तथान करने का भरसक प्रयत्न किया।

^१ नादित्यदर्पण—विमला टीका (प्रथम परिच्छेद)

अगीकरोति य काव्य शब्दार्थविलकृती ।

असौ न भयते कस्मादनुष्णमनल कृती ॥ चंद्रालोक १।८

—की आह्वान ध्वनि के साथ अलंकार का जयघोष किया गया, परन्तु रस और ध्वनि की नींव इतनी गहरी जम गई थी कि वह फिर न हिल सकी। उसके उपरान्त अलंकार परम्परा हिंदी कविता के हाथ में चली गई। हिन्दी में भी यद्यपि आचार्य केशवदास न कविता और कविता के लिए अलंकार का अनिवार्य माना तथा अथ कविता में भी अपन लक्षणग्रन्थों में 'चंद्रालोक' आदि की शैली का अनुसरण किया परन्तु प्राधान्य रस का ही रहा।

अलंकार की परिभाषा और धर्म

अलंकार की व्युत्पत्ति बंधाकरण दो प्रकार से करते हैं—अलंकारोतीति अलंकार अर्थात् जो सुशोभित करना है, वह अलंकार है, अथवा अलंक्रियत ननेत्यलंकार अर्थात् जिसके द्वारा किसी की शोभा हाती है, वह अलंकार है। साधारणतः दोना का आशय एक ही है परन्तु पहले अर्थ में अलंकार कर्ता या विधायक है, दूसरे में करण साधन है। वास्तव में अलंकार के विकास में दोना व्युत्पत्ति-अर्थ अपना महत्त्व रखते हैं—व्युत्पत्ति-अर्थ में यह अंतर इस बात का दायित्व करता है कि अलंकार किस प्रकार काव्य के विधायक पद से स्फुलित होकर साधन मान्य रह गया। अलंकार के समग्र अर्थ का दृष्टि में रखते हुए दूसरी व्युत्पत्ति ही अधिक सगत है—जिसके अनुसार अलंकार काव्य की शोभा का साधन मान है।

संस्कृत साहित्य शास्त्र में अलंकार की दो प्रतिनिधि परिभाषाएँ हैं—पहली है अलंकारवादी दण्डी की। इसके अनुसार काव्य शोभाकरान धर्मानलकारान प्रचक्षते—अलंकार काव्य की शोभा करने वाले धर्म हैं। इससे दो परिणाम निकलते हैं

१ अलंकार काव्य के धर्म—अर्थात् सहज गुण—है।

२ काव्य की शोभा अथवा सौंदर्य अलंकारों पर ही निर्भर है।

उपयुक्त परिभाषा अलंकार सम्प्रदाय का सिद्धांत वाक्य रखी। परन्तु बाद में जब ध्वनिकार द्वारा ध्वनि और रस की स्थापना स्थिर रूप से हो गई अलंकार की परिभाषा भी बदल गई। रसवादी विश्वनाथ के शब्दों में

शब्दाद्ययोरस्थिरा ये धर्मा शोभातिशायिनः ।

रसादीनपञ्चवृत्तोलकारास्तेऽहं मदादिवत् ॥१॥ साहित्यदर्पण १०।१

शोभा को अतिशयित करने वाले रस भाव आदि के उपकारक, जो शब्द और अर्थ के अस्थिर धर्म हैं वे जगद (वाजुबद) आदि की तरह अलंकार कहाते हैं। इससे निम्नलिखित परिणाम निकलते हैं

१ अलंकार काव्य में सहज एवं अनिवाय गुण नहीं है। केवल अस्थिर धर्म है, अर्थात् कभी वर्तमान रहता है, कभी नहीं।

२ काव्य की शाभा (सौंदर्य) अलंकार पर निर्भर नहीं है। सत्काव्य में अलंकार जहाँ वर्तमान भी रहता है, वहाँ शाभा की सृष्टि नहीं करता केवल वृद्धि ही करता है।

३ काव्य का सौंदर्य है रस, अलंकार का गौरव उसी का उपभोग करने में है। अर्थात् सत्काव्य में अलंकार का स्वतंत्र अस्तित्व भी माय नहीं है।

उक्ति के चमत्कार का नाम अलंकार है इसमें तो किसी को भी विरोध नहीं है परंतु आगे का प्रश्न उठता है

१ क्या प्रत्येक उक्ति चमत्कार काव्य है ?

२ क्या काव्य में उक्ति चमत्कार अनिवाय है ? अर्थात् क्या प्रत्येक काव्योक्ति में चमत्कार अनिवायत वर्तमान रहता है ?

अलंकार और रस-सम्प्रदाय के बीच जो झड़ रहा वह इसी प्रश्न पर अवलम्बित था। अलंकार सम्प्रदाय वाला का उत्तर ही में देता था, रस-सम्प्रदाय 'नहीं' में, अर्थात् अलंकार सम्प्रदाय का मत था कि प्रत्येक चमत्कार पूर्ण उक्ति काव्य पद की अधिकारिणी है और प्रत्येक काव्योक्ति में चमत्कार अनिवायत वर्तमान होना चाहिए इसके विरुद्ध रस सम्प्रदाय का कहना था कि न तो प्रत्येक चमत्कृत उक्ति ही काव्य हो सकती है और न प्रत्येक काव्योक्ति में ही चमत्कार अनिवायत वर्तमान रहता है।

इन प्रश्नों का एक एक करके लीजिए। क्या प्रत्येक चमत्कारपूर्ण उक्ति काव्य है ? इसका उत्तर देने के लिए पहले चमत्कार का आशय स्पष्ट करना चाहिए। चमत्कार की मूल वृत्ति है कौतूहल। किसी असामान्य वस्तु को देख कर अथवा असाधारण उक्ति का सुनकर हमारी कौतूहल वृत्ति जागृत होकर तृप्त होती है। काव्य में असाधारणता होती आवश्यक है परंतु काव्य की मूल वृत्ति कौतूहल नहीं है। काव्य का आनंद वासनाओं की उदबुद्धि, दूसरे शब्दों में, भावा की भवृत्ति से सम्बंध रखता है। इसमें सन्देह नहीं कि उसके सारभूत प्रभाव में कवि की लाकोत्तर प्रतिभा के प्रति कौतूहल एवं विस्मय का भाव भी मिश्रित रहता है, परंतु वह सबथा गौण है और रसानुभूति के समय उसकी पृथक् सत्ता नहीं होती। अतएव काव्य के लिए वह चमत्कार, जो केवल हमारी कौतूहली वृत्ति का शांत करता है किसी प्रकार भी अनिवाय नहीं हो सकता। काव्य का चमत्कार (जिसकी जाचार्थों ने चचा की है) जिसके लिए आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने रमणीयता की संज्ञा अधिक उपयुक्त समझी है,

वास्तव में हमारे बौद्धत्व या विस्मय का नहीं जगाता। वह हमारी भाव वृत्तियाँ का ही जगाता है। इसलिए वह भाव की रमणीयता के ही आश्रित है, दूर की सूख या बुद्धि के व्यापारों का नहीं। वह सहजानुभूति या सहजानुभूतिजय है, विस्मयजय नहीं है। इसलिए वही चमत्कारपूर्ण उक्ति काव्य हो सकती है, जिसका चमत्कार भाव की रमणीयता, कोमलता, सूक्ष्मता, अथवा तीव्रता का आश्रित हो। ऐसी उक्ति, जिसका चमत्कार बौद्धिक ग्रंथों का सुलझान से सम्बन्ध रखता है, या केवल कल्पना विधान के आश्रित है, काव्य पद की अधिकारिणी कभी नहीं हो सकती। यही कारण है कि चित्र-काव्य अथवा प्रहसिका आदि को जिनमें भाव की रमणीयता का संवर्धन अभाव रहता है, प्राचीन आचार्यों ने भी काव्य की कोटि से बहिष्कृत कर दिया है। अतएव यह तो स्पष्ट है कि जहाँ चमत्कार भाव के आश्रित न होकर कोरे बौद्धिक विधान के आश्रित रहता है अर्थात् श्रुति के मन में हकी-से हल्की भी भाव-स्तरण नहीं उत्पन्न करता, वहाँ हमारे हृदय में लेखक के बुद्धि विधान के प्रति आश्चर्य और विस्मय की भावना तो जग सकती है। इससे अतिरिक्त किसी गड़बड़ समस्या के सुलझ जाने से या बौद्धिक ग्रंथ के सुलझान से जो एक प्रकार का बौद्धिक आनंद मिलता है, उसका भी अनुभव हो सकता है परन्तु काव्यानुभूति सम्भव नहीं है। सभी प्रकार का चमत्कार काव्यानन्द नहीं दे सकता। जिसमें भाव का योग है, वही काव्यानन्द दे सकता है। जिसमें भाव का योग नहीं, जो बौद्धिक विधान मात्र है वह बौद्धिक आनन्द ही देगा। उसमें ऐंद्रियता का रस नहीं होगा।

अब दूसरा प्रश्न खीजिए। क्या काव्य अनिवार्यतः उक्ति चमत्कार के ही आश्रित है? अलंकार के समय पृष्ठपापक मम्मट ने भी स्पष्ट रूप में अनलङ्कृती पुनः च क्वापि' कह दिया है। विश्वनाथ आदि ने अलंकारों की शास्त्रातिशायी एवं अस्थिर धर्म कहा है। परन्तु इनके विपरीत भामह और कुल्लुक ने वक्रता को काव्य के लिए अनिवार्य माना है। वक्रता से उनका तात्पर्य है लांकाकृत गाँधर्वता या वैदग्ध्यभगी भणिति का अर्थात् अभिव्यक्ति की असाधारणता या अनुठेपन का। वास्तव में ये दोनों सिद्धांत ही अपने-अपने ढंग से ठीक हैं। रसवादियों का यह सिद्धांत कि रमणीयता मूलतः भाव के आश्रित है संवर्धन निश्चित है परन्तु भाव की रमणीयता, कोमलता, सूक्ष्मता अथवा तीव्रता संवर्धन साधारण शब्दों द्वारा—बिना किसी प्रकार की वक्रता के—व्यक्त की जा सके, यह सम्भव नहीं। भाव के सौंदर्य से उक्ति के सौंदर्य में चमक आप-से-आप आ जाएगी। मनोवैज्ञानिक शब्दावली में कहें तो यह कह सकते हैं कि भाव का

सौन्दर्य और उक्ति का सौन्दर्य का सवधा भिन्न तत्त्व नहीं है। अनुभूति और अभिव्यक्ति में निश्चित पाथक्य नहीं किया जा सकता। इसलिए काव्य की आत्मा भाव की रमणीयता अवश्य है, परन्तु इस रमणीय आत्मा का आधार-शरीर भी अनिवार्य रमणीय ही होगा। अर्थात् काव्य के लिए रमणीय भाव तो अनिवार्य ही है परन्तु रमणीय उक्ति—वक्र उक्ति—भी स्वभावतः अनिवार्य है क्योंकि भाव की रमणीयता उक्ति की रमणीयता के बिना अकल्पनीय है। परन्तु इसके लिए हम अलंकार की परिधि को परिगणित रूढ़ि अलंकारों तक ही सीमित न रखकर सभी प्रकार की वचन वक्रता अथवा उक्ति रमणीयता तक विस्तृत करना होगा, लक्षणा और व्यञ्जना के प्रयोगों को भी उसमें अंतर्भूत करना होगा।

अलंकार और अलंकार का भेद

संस्कृत साहित्य शास्त्र में रस (भाव), वस्तु और अलंकार तीनों की पृथक् स्थिति मानी गई है। अलंकार रस (भाव) का उपकार करता है—अर्थात् उसका तीव्रतर करता है—और वस्तु के चित्रण में रमणीयता अथवा आकषण उत्पन्न करता है। अतएव रस (भाव) और वस्तु दोनों अलंकार हुए और अलंकार उनका अलंकरण का साधन। उदाहरण के लिए यदि हम निम्नलिखित दाह का लें

छिप्यो छबिली मुह लस, क्षीने अचल चीर।

मनहुँ कलानिधि झलमल, कालिन्दी के सीर ॥^१

ता 'क्षीन नील अचल में नायिका का मुख अत्यंत सुन्दर लगता है'—यह तथ्य तो है 'वस्तु, नायक के हृदय में उमक' प्रति जा आकषण अथवा अनुराग उत्पन्न हुआ है वह है भाव (रस), और 'मानो कालिन्दी के जल में कलानिधि झलमला रहा है' यह अप्रस्तुत विधान है उत्प्रेक्षा अलंकार। यह उत्प्रेक्षा अलंकार वस्तु के चित्रण का रमणीय बनाता हुआ भाव को भी रमणीय बना देता है।

संस्कृत का आचार्य अलंकार और अलंकार का इस प्रकार पृथक् विवेचन करता है, और पश्चिम का प्राचीन अलंकार शास्त्र भी इसमें सहमत है। परन्तु कला और अभिव्यञ्जना के नवीन सिद्धान्त इससे मेल नहीं खाते। सोचे और उससे अनुयायी अभिव्यञ्जनावादियों ने स्पष्ट शब्दों में अलंकार और अलंकार का अंतर जगल और निराधार माना है "One can ask oneself how an ornament can be joined to expression Externally? In that case it must always remain separate Internally? In

that case either it does not assist expression and mars it, or it does form part of it and is not an ornament but a constituent element of expression indistinguishable from the whole”¹

“यह पृच्छा जा सकता है कि उक्ति (अलंकार) में अलंकार का किस प्रकार समावेश किया जा सकता है ? बाहर से ? तब तो वह फिर सदब ही उक्ति से पृथक् रहेगा । भीतर से ? ऐसी दशा में या तो वह उक्ति का साधक न होकर बाधक हो जायगा या फिर उसका अंग बनकर अलंकार ही न रह जायगा । तब तो वह उक्ति का ही एक मूल तत्त्व होकर उससे सवथा अभिन्न बन जायगा । स्पष्ट शब्दा में इसका आशय यह हुआ कि उक्ति और अलंकार में भेद नहीं किया जा सकता । उदाहरण के लिए, उपयुक्त दोह में सस्मृत साहित्य की दृष्टि से जो वस्तु, भाव और अलंकार में भेद किया गया है वह क्रोचे और उसके अनुयायियों का स्वीकार नहीं है । ‘श्रीने अचल में नायिका का मुख सुंदर लगता है’ यह एक बात हुई—श्रीने अचल में नायिका का मुख ऐसा सुंदर लगता है मानो कालिंदी के जल में चंद्र बिम्ब झलमला रहा हो यह दूसरी बात । दोनों उक्तियाँ की भावनात्मक प्रतिक्रियाएँ भिन्न हैं । नायिका के इस रूप विशेष का देखकर नायक या (कवि) के हृदय में सौंदर्य की जो रमणीय चेतना हुई वह एक ही रूप में व्यक्त की जा सकती थी—वह चेतना अलण्ड थी, अतएव उसकी अभिव्यक्ति का भी खण्डों में विभाजित नहीं किया जा सकता ।

गिरा और अथ की यह अभिन्नता भारतीय जाचाय का अविज्ञात थी, यह बात नहीं । व्याकरण ने इस प्रसंग को लेकर काफी चर्चा की है । परंतु तत्त्व रूप में अभिन्नता मानते हुए भी व्यवहार रूप में फिर भी हमारे यहाँ पाथक्य स्वीकार नहीं किया गया है । वास्तव में, इस सिद्धान्त का मूल सम्बन्ध अद्वैत दशन से है । अद्वैतवादी तत्त्व रूप में प्रकृति और पुरुष की अभिन्नता मानता है । क्राचे की भी स्थिति अद्वैतवादी से बहुत भिन्न नहीं है—उसने आत्मा की अद्वैत स्थिति की अत्यंत स्पष्ट शब्दों में स्थापना की है । क्राचे भी मूलतः दाशनिक ही है । उसने सौंदर्य शास्त्र का विवेचन दाशनिक सिद्धान्तों के ही स्पष्टीकरण के लिए किया है । परंतु इतना हात हुए भी भारतीय दाशनिक व्यवहार रूप में प्रकृति और पुरुष में पाथक्य स्वीकार करता है—‘गिरा अथ जल बीच सम, बहियत भिन्न न भिन्न । और इसी से प्रभावित होकर भारतीय

आचार्य वाणी और अर्थ की व्यवहारगत भिन्नता मानता है, परन्तु इसके विपरीत, क्रोचे किसी भी रूप में उसे स्वीकार नहीं करता। इन दोनों की सापक्षिक सत्यता पर यदि विचार किया जाय तो भारतीय आचार्य की ही स्थिति अधिक विश्वस्त है। दोनों में व्यवहारगत भेद न मानने में न केवल समस्त साहित्य शास्त्र वरन् भाव शास्त्र और विचार शास्त्र का भी अस्तित्व लुप्त हो जाता है। विदेश के साहित्य मनीषी भी पाय इसी के पक्ष में है कि तत्त्व दृष्टि से अलङ्कार और अलङ्कार में अभेद हात हुए भी व्यवहार-दृष्टि में दोनों में भेद मानना अनिवार्य है।

अलङ्कारों का मनोवैज्ञानिक आधार

अलङ्कारों का आधार साजन की चेष्टा संस्कृत साहित्य शास्त्र में आरम्भ से ही मिलती है। आरम्भ में ही भामह ने वक्रोक्ति को, ण्डी ने उसी की समानार्थक अतिशयोक्ति का और वामन ने औपम्य का समस्त अलङ्कारों का प्राण मानते हुए उनके मूलधार का सफल निर्देश किया। इनके अतिरिक्त ण्डी ने एक स्थान पर श्लेष की ओर भी मकेत किया है। “श्लेष सर्वासु पुष्पाति प्रायः वक्रोक्तिषु ध्रियम्।”^१ उनके उपरान्त दूसरा महत्त्वपूर्ण प्रयत्न रघु के हैं जिसने वास्तव औपम्य अतिशय और श्लेष के आधार पर अलङ्कारों का वर्ग विभाजन किया। वास्तव श्रेणी में २३ अलङ्कार रखे गये हैं जिनमें वस्तु के वास्तव स्वरूप का ब्यक्त होता है, औपम्य श्रेणी में २१ अलङ्कार हैं जिनका आधार सादृश्य है अतिशय के अन्तर्गत १२ अलङ्कार हैं जिनमें प्रसिद्धि बाधा के कारण विषय अथवा अतिलोक्यता का प्राधान्य हाता है श्लेष के अन्तर्गत अनेकान्यता के चमत्कार पर अवलम्बित अलङ्कारों की गणना है। रघु के उपरान्त रुद्रक ने औपम्य विरोध शृङ्खला याय गूढायप्रतिपत्ति और मकर के आधार पर अलङ्कारों को छह वर्गों में विभक्त किया और बाद में विद्याधर एवं विश्वनाथ ने याय को तक-न्याय वाक्य-न्याय, और लाव-न्याय इन तीन अवान्तर भेदों में विभाजित करके रुद्रक के वर्गीकरण को ही लगभग ज्यों-का-त्यों स्वीकार कर लिया। विद्यानाथ ने अवश्य इस क्रम का थोड़ा-बहुत विवर्धन करने का प्रयत्न किया। उसने औपम्य अथवा सादृश्य के स्थान पर साधर्म्य शब्द का अधिक उपयुक्त माना, और अध्यवसान एवं विशेषण वचिन्मय, यदा नवीन

१ बाद में अभिनवगुप्त ने भी आनन्दवर्द्धन के मतानुसार अनोरथ व इस सिद्धान्त “नैव वचनैर्वक्रोक्तिर्गुण्य च शब्द” के प्रति सहमति प्रकट करते हुए वक्रोक्ति को सुभा अभिचारों का आधार स्वीकार किया है—वक्रोक्तिर्गुण्यं शब्देन मवान्वारोभाविच उक्तं।

हुआ वाणी को भी उद्दीप्त कर देता है। मन के ओज का सहज माध्यम है आवेग, और वाणी के ओज का सहज माध्यम है अतिशयोक्ति। इसी प्रश्न को दूसरे प्रकार से भी हल किया जा सकता है। हमारे अलंकार प्रेम की प्रेरक प्रवृत्ति है आत्म प्रदर्शन और प्रदर्शन में अतिशय का तत्त्व अनिवार्य होता है। इस प्रकार अलंकृत वाणी (स्पष्ट शब्दों में), अलंकार, का मूल रूप अतिशयोक्ति ठहरती है। अतिशयोक्ति का अर्थ है असाधारण उक्ति। वास्तव में, जैसा कि अभिनव के उद्धरण से स्पष्ट है भामह ने वक्रता की ओर दण्डी ने अतिशय की बहुत कुछ एक से ही शब्दा में परिभाषा की है। दोनों का तात्पर्य सावधानान्तर्गोचरता से ही है, इसलिए अतिशयोक्ति अथवा वक्रोक्ति किसी का भी अलंकार मत्व माना जा सकता है।

यह सा मूल प्रेरणा की बात हुई। व्यावहारिक धरातल पर आकर भी हम अलंकारों के कुछ अपेक्षाकृत मूल आधार निर्धारित कर सकते हैं। यहाँ भी यदि वही प्रश्न फिर उठाया जाय कि हम अलंकार का प्रयोग किसलिए करते हैं तो व्यवहार तल पर भी उसका एक ही स्पष्ट उत्तर है उक्ति का प्रभावोत्पादक बनाने के लिए। ऐसा करने के लिए हम सदृश लोकमान्य वस्तुओं में तुलना के द्वारा अपने वचन को स्पष्ट बनाकर उसे धाता व मन में अच्छी तरह बैठाने हैं, बात को बड़ा चढ़ाकर उसके मन का विस्तार करते हैं, वाह्य वषम्य आदि का नियोजन करके उसमें आश्चर्य की उदभावना करते हैं, अनुपम अथवा औचित्य की प्रतिष्ठा करके उसकी वृत्तियों का अंकित करने हैं, बात को घुमा फिराकर वक्रता के साथ बहकर उसकी जिज्ञासा उद्दीप्त करते हैं, अथवा बुद्धि की करामात दिखाकर उसके मन में कीर्तुहल उत्पन्न करते हैं। अलंकारों के ये ही मनोवैज्ञानिक आधार हैं, स्पष्टता, विस्तार, आश्चर्य, अंकित, जिज्ञासा और कीर्तुहल। इनके मूल रूप है—साधर्म्य, अतिशय, वैषम्य, औचित्य, वक्रता और चमत्कार (बौद्धिक)। उपमा और रूपक से लेकर दृष्टान्त, और अर्थांतर्यास जैसे अलंकार साधर्म्य मूलक हैं अतिशयोक्ति के विभिन्न भेदों से लेकर सार, उदात्त जैसे अलंकार अतिशयमूलक, विरोध, विभावना, असंगति से लेकर व्याघात आक्षेप जैसे अलंकार वैषम्यमूलक, यथार्थ, कारणमाला, एकावली से लेकर स्वभावोक्ति-जैसे अलंकार औचित्यमूलक हैं, पर्याय, व्याज स्तुति, अप्रस्तुतप्रशंसा से लेकर सूक्ष्म, विहित आदि अलंकार वक्रतामूलक हैं और श्लेष, यमक से लेकर मुद्रा और चित्र-जैसे अलंकार चमत्कारमूलक हैं। उपयुक्त विभाजन में अतिशय, वक्रता और चमत्कार ये तीन ऐसे आधार हैं जो वास्तव में अपने व्यापक रूप में समस्त अलंकारों के मूलवर्त हैं। परन्तु

यहाँ इनका प्रयोग मकीर्ण और विनिष्ट अथ म किया है—अनिष्टय का लम्बी चोली बात वग्न के अथ म, वक्रता का वान को घुमा विगतर बदन व अथ मे जोर चमत्कार का बुद्धि-नौतुक व अथ मे ।

भारतीय और यूरोपीय अलकार शास्त्र

यूरोप म वाक्य के अथ अया का भानि अलकार शास्त्र का जन्म भी यूनान म ही हुआ । यूनानी भाषा म जिन 'रहैटिक्' शब्द का प्रयोग होता है उसका वास्तविक अथ है भाषण अथवा धनृत्व-रत्ना और आरम्भ म रमवा उपयोग इसी अथ म हाना भी था । थाना को प्रभावित अथवा अपने मत म वरन के लिए जिन विधिभा का उपयोग किया जाता था वे सभी अलकार कहलानी थी । अरस्तू म इसे भाषा शास्त्र की अपक्षा तब शास्त्र से अधिक सम्बद्ध माना है । धीरे धीरे अलकार का क्षेत्र विस्तृत हा गया, और मौलिक भाषण से निमित्त भाषा पर भी उसका अधिकार हा गया ।

यूरोपीय अलकार तीन वर्ग म विभक्त है १ शब्द विन्यास-सम्बन्धी, २ वाक्य विन्यास सम्बन्धी और ३ अथ विन्यास मन्त्र-धी । इनमे शब्द विन्यास सम्बन्धी जलवागे का संस्कृत के जाचार्यों न व्याकरण के ही अन्तर्गत माना है—व्याकरण म ही उपमग प्रत्यय, वण विषयय आदि का विवेचन मिलता है । वाक्य रचना-सम्बन्धी कुछ ण्व और अथ मौष्ठव सम्बन्धी अनन्व अलकार संस्कृत जलकारा के समानांतर हैं । इसका कारण स्पष्ट है कि अलकार केवल शैली के बाह्य उपकरण नहीं है—उनका आधार मानव मनोविज्ञान है, इसलिए यूनानी अरबी, संस्कृत सभी भाषाओं के प्रधान अलकार समान है । साधर्म्य मूलक अलकारा मे जग्रेजी के मिमिली, मटाफर, ह्मारे उपमा जोर रूपक के पर्याय ही हैं—केविल पैरेविल, और एलीगरी वास्तव म शुद्ध अलकार नहीं है फिर भी इनका अ-याक्ति और रूपक के रूपान्तर माना जा सकता है । वैषम्यमूलक आकसीमाग्न ता स्पष्ट रूप से विरोध ही है । इसी प्रकार अति शयमूलक अलकारा व अतगत हायपरबोल और अतिशयाक्ति म तथा सार और कलाइमैक्स म कोई अंतर नहीं है वक्रता पर आधित यूफेमिज्म पर्याय का ही एक रूप है, इनुएण्डो गूडोक्लि से भिन्न नहीं है जायरनी बाकु का पर्याय है, और चमत्कारप्राण अलकारा मे पन श्लेष और यमक का समकक्ष है । वाक्य विन्यास वास्तव म भाषा की रचना का बाह्य उपादान है अतएव उससे सम्बद्ध अलकारो म साम्य साधारणत सम्भव नहीं है फिर भी ज्यूरमा और दीपक की समानता दर्शनीय है ।

भारतीय और यूरोपीय अलकार शास्त्र म मुख्य अंतर यह है कि यहाँ

शब्द शक्तिया का अलकार मे पृथक् विवेचन मिलता है। वहा अलकार म ही लक्षणा और व्यञ्जना को अतभूत कर लिया गया है। वैसे तो सस्कृत के भी अनेक अलकारा मे लक्षणा का आधार है रूपक, परिवराकुर और ममासोक्ति म तो स्पष्ट रूप स लक्षणा का चमत्कार है फिर भी भाषा के ऐसे कई लाक्षणिक प्रयोग है जिन्ह अंग्रेजी म स्वतन्त्र अलकार माना गया है। परन्तु सस्कृत मे वे केवल शब्द शक्ति के रूप ही माने गए है जैसे—मैटोनिमी, जिसम लिंगी के लिए लिंग, आधेय के लिए आधार कर्ता के लिए कारण का प्रयोग होता है, सिनकडकी, जिसम व्यक्ति के लिए जाति, जाति के लिए व्यक्ति, अग के लिए अगी, अगी के लिए अग भूत के लिए जमूत और अमूत के लिए भूत प्रयुक्त होता है हाइपैनेज, जिसम विशेषण का विषय ही जाता है, या परसोनीफिकेशन, जिसम जड वस्तुओं का अथवा गुणा का मानवीकरण कर दिया जाता है। वास्तव म य चारा न केवल स्वतन्त्र अलकार के गौरव के ही अधिकारी है वरन् उन्हें प्रधान अलकार स्वीकार करने मे भी आपत्ति नहीं होनी चाहिए। सस्कृत म जहा अनक साधारण चमत्कारमूलक अलकारा की बाल की खाल निकाली गई है वहा लक्षणा मूलक इन महत्वपूर्ण अलकारों का अभाव आश्चर्य की ही बात है। इसी प्रकार विदेश म व्यंग्य को अलकार माना है परन्तु हमारे यहाँ उसे भी शब्द शक्ति का धर्म माना है यद्यपि हमारे पर्यायवाचिन, व्याजावित गूढोक्ति, अप्रस्तुतप्रशंसा आदि सभी व्यञ्जना के ही आश्रित है, शब्दा की लीचा तानी से उनकी अथवा प्रमाणित नहीं किया जा सकता।

कुल मिलाकर अंग्रेजी के अलकारों की संख्या—वाक्य और शब्द विन्यास से सम्बद्ध अलकारा का मिलाकर भी—सस्कृत की अपेक्षा बहुत कम है। इसके अतिरिक्त इनम सभी अलकार वास्तव म शुद्ध नहीं कहे जा सकते। शब्द और वाक्य विन्यास के आश्रित अलकार तो अधिकांशत व्याकरण के प्रयोग हैं ही, अथ-विन्यास म सम्बद्ध ऐपीग्राम, केविल आदि भी स्वतन्त्र अलकार नहीं है। वास्तव म, यूरोप मे अलकार शास्त्र का इतना सूक्ष्म विवेचन नहीं हुआ जितना कि हमारे यहाँ, और जैसे प्रकृति से भी कम विभाजन म भारतीय आचार्यों को पराजित करना विश्व के पण्डितों के लिए सम्भव नहीं था। जैसा कि आज से बहुत पूर्व युग चेता आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी ने कहा था—'भारती को कुछ नवीन आभूषणा से जनकृत करना म हम सकोच नहीं करना चाहिए। फिर क्या कारण कि वचारी भारती के जेवर वही भरत, कालिदास, भास इत्यादि के जमान के ज्योतिष-न्यायन हुए हैं? भारती को क्या गयीगा

पसन्द नहीं। न हो तो न मही। हा तो वेडियाजो कुछ नये आभूषणों की खोज या कल्पना करने की कृपा करें। ये पुगन भूषण भाषण के भिन्न भिन्न ढंग हैं। क्या इनके बिना बोलने और लिखने, संगमता या चमत्कार उत्पन्न करने के लिए कोई अर्थ ढंग हो नहीं सकता ?^१

अलंकार की वृद्धि से भी अधिक महत्वपूर्ण प्रश्न है उनका परिशासन वा। मस्कृत के अलंकारों में भ्रातियाँ काफी हैं—बाणों, वाय, वस्तु और भाव पर आधारित अलंकार वास्तव में शुद्ध अलंकार नहीं हैं। इसी प्रकार बाल की खाल निकालकर अलंकारों में जो सूक्ष्म अन्तर भेद किए गए हैं उनका समीकरण करना भी श्रेयस्कर होगा। अलंकार भाषण की विधियाँ हैं—अतएव उनके मूल में निश्चित मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तियाँ विद्यमान रहती हैं। उन्हीं के प्रकाश में आज अपने अलंकारों की सम्यक् व्याख्या और उसके साथ ही यथास्थान यादों बहुत परिश्रम और परिशोधन करके हम भारती के इस समृद्ध अंग का उचित उपयोग कर सकते हैं।

रसानुभूति से अलंकार का योग

जब एक प्रश्न पेश रह जाता है 'रसानुभूति में अलंकार किस प्रकार योग देता है?' रस मन की वह अवस्था है जिसमें हमारी मनोवृत्तियाँ अवित्त हो जाती हैं। अतएव रसानुभूति में अलंकार का क्या योग है इसका परीक्षण करने के लिए हमें यह देखना चाहिए कि अलंकार किस प्रकार हमारी वृत्तियों का अवित्त करने में सहायक होता है। वैसे तो सभी अलंकारों का मूलोद्धार अनिश्चय है, जो हमारी वृत्तियों का उद्दीप्त करता हुआ बाद में उन्हें पूर्ण अवित्त के लिए तैयार कर देता है। परन्तु जैसा मैंने अग्र कक्षा में व्यवहार तल पर भी अलंकारों के छह स्पष्ट आधार हैं जो अतिशयगर्भ होते हुए भी एक दूसरे से भिन्न और अपने में स्वतंत्र हैं—साधर्म्य, अतिशय, वैषम्य, औचित्य, वक्रता और चमत्कार। साधर्म्यमूलक अलंकार द्वारा मुख्यतः हम अपने वचन को स्पष्ट करते हुए श्रोता की मनोवृत्तियों को अवित्त करते हैं—उदाहरण के लिए, यदि हम किसी सुन्दरी के मुख को चन्द्रमा की उपमा देते हैं, तो वास्तव में मुख का देखकर हमारे मन में जो विशिष्ट भाव उठता है उसका हम एक प्रसिद्ध उपमान की सहायता लेकर साधारणीकरण करते हैं। चन्द्रमा एक प्रसिद्ध मौल्य प्रतीक है। उसके दृष्टान्त से मन में वैसा भाव उत्पन्न होता है इसे हमारे अनिश्चित अर्थ सहृदय व्यक्ति भी पूरी तरह जानते हैं। अतएव हम किसी

^१ 'भारती भूषण' की प्रस्तावना में उद्धृत पृ० गद्यवीरप्रसाद त्रिवेदी का श्लोक पत्र

सुन्दर मुख को चन्द्रमा के समान बहकर अपनी उद्दीप्त भावना का श्रोताओं के हृदय में बैठते हैं। इस प्रकार हमारी उक्ति के प्रभाव को पूर्णतः ग्रहण करके श्रोता की वस्तियाँ प्रसन्न होकर अविति के लिए तैयार हो जाती हैं। साधर्म्यमूलक अलंकार मूलतः इसी तरह सहानुभूति में योग देने हैं। उनमें स्पष्ट रूप में लोकातिशयता तो होती ही है, परन्तु आत्यन्तिक रूप में सगति भी अनिवार्य होती है (जहाँ साकातिशयता असंगत अथवा अप्राकृतिक होगी वहाँ अनवरत सायब नहीं होगा)। अतएव वे अतिशयता के द्वारा पहले मन का विस्तार करते हुए हमारी वस्तियों का ऊजस्वित करत हैं फिर मूलवर्ती सगति के द्वारा उनमें अविति स्थापित करने में सहायक होते हैं। एक उदाहरण लीजिए

राघव की चतुरंग समूह्य को मन 'केशव' राज सम्राजनि,

सूर तुरगन के अरुण पग तुंग पताकनि की यह साजनि ॥

राम की सेना के वैभव का कवि के मन पर इतना अधिक प्रभाव पड़ा कि उसके मन का ओज एक साथ वाणी में फूट पड़ा। 'तुंग पताकाओं में सूर तुरगों के पर उलझ जाते हैं', इस उक्ति में पताकाओं की ऊँचाई की अतिशयता तो स्पष्ट है ही परन्तु उसके आगे उसकी ऊँचाई में मूलवर्तिनी भावना की सगति भी है। इसलिए हम जब इस ऊजस्वित वाणी को सुनते हैं तो प्रति सबेदन के द्वारा पहले तो हमारा मन में ओज का संचार हो जाता है, जिससे हमारी वृत्तियाँ विस्तृत हो जाती हैं, फिर मूलवर्तिनी सगति के सहारे वे अविति के लिए तैयार हो जाती हैं। विस्तार के उपरान्त यह अविति स्वभावतः ही अधिक गहरी होती है। वैपम्यमूलक अलंकारों की सहानुभूति में योग देने की विधि साधर्म्यमूलक अलंकारों के बिल्कुल विपरीत है। ये वैपम्य के द्वारा—शब्दगत अथवा अर्थगत निषेध के द्वारा—आश्चर्य चकित करके वैपम्य में अनुस्यूत साम्य की अर्थात् अनेकता में एकता की भावना, कराते हुए हमारी वृत्तियों को जिवित कर्म में सहायक होते हैं।

भीठी लग अँखियान लुनाई ।

उपयुक्त उक्ति में लुनाई के भीठे लगने में शब्दगत वैपम्य अथवा निषेध है। यही वैपम्य पहले तो एक साथ मन में आश्चर्य पैदा करके हमारी वृत्तियों को विस्तृत कर देता है, परन्तु बाह्य वैपम्य होते हुए भी दोनों में जो आन्तरिक सगति है वह अन्त में जाकर उद्दीप्त वृत्तियों को अधिक पूर्णता के साथ अवित करने में सहायक होती है।

चौथा घग है औचित्यमूलक अलंकारों का—औचित्यमूलक अलंकारों में

तो मूलतः ही एक सगति बनमान रहती है जो हमारी वस्तुओं को सीधे रूप में ही समन्वित होने में सहायता देती है।

‘भागीरथी विगटी गति में, अरु तू विगटी गति की है सुधारक।’ यही भक्त विगटी गति और भागीरथी ‘विगटी गति की सुधारक है। इन दो तत्त्वों में सगति स्पष्ट है जो हमारी भावनाओं में सामंजस्य स्थापित करने में सहायता देती है। इसी प्रकार माला तथा एकावली भावनाओं को शृङ्खलित करके और काव्यार्थ आदि भावगन औचित्य स्थापित करके उक्त उद्देश्य की सिद्धि में योग देते हैं।

वक्रतामूलक अलंकार काय जिनासा को उभारकर पूरा करते हैं। गोपन प्रकाशन से भी सूक्ष्मतर कला है। वक्रता पर आश्रित अलंकार गोपन की सहायता से हमारे मन में जिनासा उत्पन्न करते हैं। वे हमारी वृत्तियों की गति को थोड़ा रोककर उक्त तीव्रतर बना देते हैं और फिर वास्तविक अर्थ की सगति द्वारा उनकी अविति में महयोग दत्त है। उदाहरण के लिए, एक प्रसिद्ध पर्याय योक्ति लीजिए—‘न स सकुचित पथा येन वाली हतो गत — जिस मार्ग से वाली घूमपुर गया था वह मार्ग सकुचित नहीं हुआ है। एसा कहकर वाल्मीकि यह ध्वनित करना चाहते हैं कि सुग्रीव यदि प्रमाद करता है तो उसका भी वाली पथ का पथी बनना पड़ना। यही वास्तविक अर्थ के गोपन द्वारा हमारी जिनासा उद्दीप्त की गई है। जग रह जाते हैं चमत्कारमूलक अलंकार—इनका चर्च बुद्धि के व्यायाम से सम्बंध अधिन है और नियोजन भी मुख्यतः मस्तिष्क की क्रियाओं के ही आश्रित है अतएव रसानुभूति में इनका योग अत्यंत गहन और अप्रत्यक्ष होता है फिर भी बुद्धि की भावना में कोई निश्चित विभाजक रखा न होने से एक की क्रिया दूसरे को प्रभावित करती ही है। इसी प्रक्रिया में ये अलंकार भी हमारे मन में कीर्तन उत्पन्न करके हमारी वस्तुओं को अधिक जागरूक बना देते हैं और इस प्रकार अपने ढंग में रसानुभूति में योग देते हैं।

‘समुद्र सलोने रूप की जू न चय तथा वृक्षाद।’^१

यही गीताणा पद शिष्ट है—उसके दो अर्थ १ लावण्ययुक्त और नमकीन। प्रयोग का यह द्वयार्थ चमत्कार का सीधा मन में कीर्तन उत्पन्न करके रस में महामय हो जाता है, परन्तु प्रायः चमत्कारमूलक अलंकारों में बुद्धि की प्रतीति और अधिन होती है। जग

सलन सलने अरु रह, अति सनेह सो पाणि ।

तनक कचाई देत दुख सूरन लो मुह लागि ॥^१

इम दोह म मूरन की उपमा नायक क साथ दी गई—और सलान, सनेह, कचाई, मुह लागि आदि श्लिष्ट पदा द्वारा उसका निर्वाह किया गया है। 'मूरन कच्चा रहने पर मुह काट लेता है। उसकी किन्तिनाहट दूर करने के लिए नमक लगाकर उसका रस निकाल डालन है, और उसे खूब तेल दकर भूजन है, फिर भी भूजने में वह कच्चा रह गया तो मुह में लग ही जाता है।' इस दाहे का सौ दय श्लेष के ही आश्रित है—और वास्तव में अलंकार निवाह भी बहुत सूक्ष्मरस की के बिना किसी खोच-तान के हुआ है, लेकिन फिर भी चूँकि मूरन और नायक में भावना की अविति न हान्नर बबल बुद्धि की ही अविति है इसलिए रस तब पहुँचने में देर लगती है—और इसीलिए इसका योग दुरारुह ही मानना पड़ेगा। सारांश यह है कि अलंकार अतिशय के चमत्कार द्वारा किसी न किसी प्रकार हमारी वृत्तियाँ का उद्दीप्त करके उन पर धार रखकर तीव्रतर बना देता है। य उद्दीप्त वृत्तियाँ जब अविति हाती हैं तब स्वभावतः ही इनकी अविति में अपेक्षाकृत गहराई आ जाती है—और उसकी सहायता से हमारी रस की अनुभूति में भी तीव्रता एवं गहराई आ जाती है। इसी रूप में अलंकार रसानुभूति में योग देते हैं।

रीति सम्प्रदाय

रीति सम्प्रदाय का संक्षिप्त इतिहास

रीति सम्प्रदाय के प्रतिष्ठापक थे आचार्य वामन। उन्होंने ही सबसे पूर्व 'रीति' शब्द का प्रयोग किया और उस वाक्य की आत्मा माना—'रीतिरात्मा वाक्यस्य'। परन्तु, इस सम्प्रदाय की परम्परा उनसे बहुत पहले से चली आ रही थी। दण्डी ने तो स्पष्ट ही रीति का अर्थ में मार्ग' शब्द का प्रयोग करते हुए वैदिक और गौड का मार्ग का निर्देश किया है। भामह ने भी वैदिक और गौड काव्या के अन्तर का मबल शब्द में निर्देश किया है जिससे स्पष्ट है कि उनके समय में भी किसी न किसी रूप में रीति का अस्तित्व था। उधर सातवीं शताब्दी के पूर्वाध में बाणभट्ट ने भी लिखा है, गौड साग अपने शब्दाढम्बर के लिए कुर्यात थे। इसका अतिरिक्त गुणों का विवेचन तो (जिनका कि दण्डी और वामन दोनों ने रीति का मूल तत्त्व माना है) अत्यन्त प्राचीन है। भरत के 'नाट्य शास्त्र' में दस गुणों की सम्यक् व्याख्या की गई है। जतएव यही सिद्ध

हाता है कि रस और अलङ्कार की भाँति रीति की परम्परा भी उनके समानांतर चल रही थी, जिसको वामन न एक निश्चित रूपरेखा में बांध दिया।

यदि भरत से ही आरम्भ करें, तो हम देखते हैं कि उन्होंने रीति की ओर तो वही भी संकेत नहीं किया, परन्तु गुणा का पर्याप्त विवेचन किया है। उन्होंने गुणा का स्वतंत्र अस्तित्व न मानकर, उन्हें दोषभाव माना है और इस प्रकार दस दोषों के अभाव रूप गुणा का भी सरया में दस माना है

इत्येव प्रसाद समता समाधिर्माधुर्यमोज पद-सौकुमार्यम् ।

अथस्य च ध्वनितरुदारता च कान्तिश्च काव्याद्यगुणा दशते ॥

—ना० शा० १६।१७

भरत का गुण विवेचन यद्यपि स्थान स्थान पर अस्पष्ट और संदिग्ध है, परन्तु फिर भी उनकी अनेक परिभाषाओं का ढण्डी और वामन न ज्यों-का-त्यों स्वीकार कर लिया है। इसके अतिरिक्त यद्यपि उन्होंने शब्द और अथर्वत गुणों का पृथक् निरूपण नहीं किया लेकिन उन्हें इसका ज्ञान अवश्य था। भरत के उपरांत भामह ने भी रीति को कोई महत्त्व नहीं दिया। उन्होंने वक्रोक्ति को काव्य का मूल तत्त्व मानते हुए वैदभ और गौड काव्यों के भेद को जनगल धोपित किया। भामह ने रीति के लिए काव्य शब्द का प्रयोग मिलता है "वक्रोक्तिहीन वैदभ काव्य भी सत्काव्य नहीं है, और उससे परिपूर्ण गौड काव्य भी सत्काव्य की पदवी का अधिकारी है।" गुणों की भी भामह न गौण रूप से चर्चा की है। उन्होंने उनकी सरया केवल तीन मानी है, माधुर्य, ओज और प्रसाद। बाद में ध्वनिवादियों ने भामह के तीन गुणा का ही स्वीकार किया। भामह के परवर्ती ढण्डी जैसे तो अलङ्कारवादी थे, परन्तु उन्होंने गुणा को अलङ्कारों से अधिक महत्त्व दिया है। वास्तव में उन्होंने गुणा और अलङ्कारों में स्पष्ट भेद नहीं किया है। गुण और अलङ्कार दोनों ही काव्य का शोभित करने वाले धर्म हैं—गुण केवल सत्काव्य को ही शोभित करते हैं, अलङ्कार सत् और असत् दोनों प्रकार के काव्यों में मिल सकते हैं। वैदभ काव्य, जिसमें समस्त गुणों का समावेश रहता है, सत्काव्य है। गौड काव्य इसके विपरीत है उसमें गुणा का विषयय मिसलता है

इति वैदभमागस्य प्राणा दश गुणा स्मृता ।

एषा विषयय प्रायो दृश्यते गौडवत्तमि ॥

—काव्यादश १।४२

ढण्डी ने माग और वत्तम शब्दों का प्रयोग किया है—उन्होंने मार्गों की सरया दो और गुणा की दस मानी है। गुणा की गणना और नामकरण में

भरत का अनुसरण करत हुए भी, उनकी व्याख्या में दण्डी ने पृथक् भाग का अवलम्बन किया है। उनका कातिगुण भग्न के अथव्यक्ति गुण का समानांतर है, ममाधि और माधुय की परिभाषाएँ भरत से भिन्न हैं। दण्डी ने भी यद्यपि शब्द और अथगत गुणा का पाथक्य नहीं किया, परन्तु उनके विवेचन से स्पष्ट है कि श्लेष, समता, मुकुमारता, आजस शब्द का जाधिन है, प्रसाद, अथव्यक्ति, कान्ति, उदारता और समाधि अथ का। माधुय में दाना का आधार है। दोषा का विवेचन उनका भरत से बहुत भिन्न नहीं है। उन्होंने भी भामह के ग्यारहवें दोष का अव्यक्त मानत हुए दोषा की सस्या दम स्वीकार की है। इतना हात हुए भी दण्डी के विवेचन में अपन दोष है। उदाहरणार्थ अथव्यक्ति प्रसाद के अतगत आ सनता है उदारत्व और काति की परिभाषाएँ भी अस्पष्ट हैं, उनमें जिस भावगत सौन्दर्य की आर सक्त किया गया है वह अनिदिष्ट है।

दण्डी के उपरान्त वामन ने रीति और गुणा का सम्यक् विवेचन तथा उनका पारस्परिक सम्बन्ध स्थापित करत हुए रीति-सम्प्रदाय की असदिग्ध रूप में प्रतिष्ठा कर दी। उन्होंने दण्डी के दो मार्गों का स्थान पर तीन रीतियाँ की सत्ता स्वीकार की वैदर्भी, गौडी, पाचाली। वैदर्भी में दसा गुणा का समावेश रहता है, गौडी में ओज और काति का पाचाली में माधुय और सौकुमार्य का। इसके अनिरिक्त गुणा का शब्द-गुण और अथ गुण दो भागा में विभक्त करत हुए उनका अपने ढंग से पुष्ट विवेचा किया और गुण और अलकार में स्पष्ट भेद करते हुए पहले को नित्य और दूसरे को अनित्य स्वीकृत किया। वामन का गुण विवेचन भरत और दण्डी से बहुत भिन्न है। उदाहरण के लिए, वामन का आजस दण्डी के श्लेष के समानांतर है। वामन ने अथ गुण काति में रस का भी समावेश करत हुए उसे वाक्य के मूल तत्त्वा में परिगणित कर लिया है—परन्तु दण्डी ने उसका अतभाव जलकारा में ही करत हुए उसे वाक्य का अनिवार्य अंग नहीं माना।

उधर भरत और दण्डी के अनुसार वामन ने भी दम दाप तो माने हैं परन्तु भरत की भाँति उन्होंने गुणा को दापाभाव न मानकर दोषा का गुणो का विषय माना है, और उनका पद दाप, पदाधि-दोष, वाक्य दाप, और वाक्याधि-दोष इन चार भेदा में विभाजन किया है। वामन के विवेचन की सीमाएँ भी हैं—उनकी कतिपय परिभाषाएँ अस्पष्ट हैं। सबसे पहले तो उनका समस्त गुणा का शब्द-गुण और अथ गुण में विभक्त करना ही अधिक सगत नहीं है स्थान स्थान पर इसके लिए उन्हें खींच तान करनी पड़ी है। साथ ही कुछ अन्य दोष भी स्पष्ट हैं—जैसे उनका शब्द गुण प्रसाद केवल ओजस् का

निषेध मात्र है और उदारता ग्राम्यत्व का। उनके श्लेष का मम्मट ने स्वतंत्र गुण ही नहीं माना, क्योंकि वह ओजस का केवल एक भेद मात्र है। उनके कई गुण तो केवल अलंकार ही रह गए हैं। इस प्रकार वामन के विवेचन का विरुद्ध परवर्ती आचार्यों ने आकर आक्षेप किए हैं। परंतु इन साधारण आक्षेपों के होने हुए भी संस्कृत अलंकार शास्त्र में वामन का गौरव कम नहीं होता। काव्य के बाह्य रूप की महत्ता का असंदिग्ध शब्दा में स्थापित करत हुए उसकी व्यवस्थित व्याख्या करने वाले इस आचार्य का अपना पृथक् स्थान रहेगा। काव्य शास्त्र अथवा सौंदर्य का वस्तुगत विवेचन उनका सवथा पूर्ण है।

वामन के उपरांत रघुनंदन एक चौथी रीति—ताटी—का और आविष्कार किया, परंतु उनकी रीति समस्त पदों का प्रयोग विशेष ही है। आनंदवदन और अभिनवगुप्त ने ध्वनि के आधार पर काव्य का भावगत विवेचन किया है अतएव स्वभाव से ही उन्होंने रीति को स्वतंत्र महत्त्व नहीं दिया। आनंदवदन ने उसे काव्य के बाह्य रूप की शोभा का उपादान मानते हुए वाच्य वाचक चारित्र्य हेतु कहा है। उनका महत्त्व इसी पर निर्भर है कि वे रस परिपाक में कहा तक योग्य होती हैं। अभिनव एक पग और जागे बढ़ गए हैं, उन्होंने गुण और अलंकार से पृथक् रीति का अस्तित्व मानने की आवश्यकता ही नहीं समझी। हा गुणा को ध्वनिवादियाँ वाञ्छित महत्त्व दिया है, उनका रस का तत्त्व मानत हुए काव्य का नित्य अंग माना है। गुणा की सख्या उन्होंने दस से घटाकर भामह के अनुसार तीन ही कर दी है—माधुर्य, ओज और प्रसाद जो क्रमशः चित्त की द्रुति, दीप्ति और व्यापकत्व पर जाधित हैं। कुतक ने भी रीति विभाजन का तीव्र शब्दा में विरोध किया उन्होंने कहा—देश के अनुसार काव्य रीति का विभाजन असंगत है। इस प्रकार ता असंख्य रीतियाँ माननी पड़ेंगी, और न रीतियाँ का उत्तम, मध्यम और अधम मानना ही उचित है क्योंकि काव्य तो कवि प्रतिभा-अर्थ है। एक बात को कहने की केवल एक ही रीति हो सकती है वह सबसे उत्तम हाथी—उत्तम उत्तम, मध्यम और अधम के लिए स्थान नहीं है। रीति के स्थान पर कुतक ने भी माग शब्द का ही प्रयोग किया है और उस कवि प्रस्थान हेतु अर्थात् कवि-रस का ढग माना है। मार्गों को उन्होंने दश भेद के अनुसार विभाजित न करके रचना गुण के अनुसार दश भेदा में विभाजित किया है सुकुमार और विचित्र। उधर दस गुणा की परिपाटी से स्वतंत्र उन्होंने दाना मार्गों के तत्त्व रूप चार गुण माने हैं—माधुर्य, प्रसाद, सावर्ण्य और आभिजात्य। ये तो चारों गुण दानों ही मार्गों के मूल तत्त्व हैं परन्तु उनका स्वरूप दाना में भिन्न है। इनके

अतिरिक्त जोचित्य और सीमायुक्तता और भी गुण है जो सभी प्रकार के वाच्य में वर्तमान होने चाहिए। वृत्त के न केवल प्रतिभा का वाच्य का मूलधार माना है, इसलिए उन्होंने बाह्य उपादानों का अधिक महत्त्व नहीं दिया, स्वभावतः उनकी विवेचना सबथा वस्तुगत न होकर बहुत कुछ मनागत भी है।

वृत्त के उपरान्त भाज न मागधी और अवतिका का नवीन रीतियों की उदभावना करने हुए उनकी मर्यादा छह तक पहुँचा दी। उनका वर्गीकरण भी बहुत कुछ समस्त पदा के प्रयोग पर ही आधारित है। अवतिका का उन्होंने वैदर्भी और पाचाली का मध्यवर्ती माना है। मागधी का एक अपूर्ण और सदाप प्रकार मानते हुए खण्ड रीति की संज्ञा दी है, उसमें मगीत का अभाव रहता है। इससे अतिरिक्त गुणा और दापा के विवेचन में भी उन्होंने नवीन उदभावनाएँ की हैं, परन्तु उनकी ये उदभावनाएँ अधिक पुष्ट और व्यवस्थित नहीं हैं। उनके पीछे कोई निश्चित मनोभूमिका नहीं मिलती। उदाहरण के लिए, उनकी रीति विषयक उदभावनाएँ ही निराधार और निरर्थक हैं।

भाज के परवर्ती आचार्यों में मौलिक सिद्धांतों की कोई विशेष स्पष्टि नहीं की। वे प्रायः व्याख्याता ही थे। इनमें सबसे प्रसिद्ध तीन हुए—मम्मट, विश्वनाथ और जगन्नाथ। मम्मट ने वामन की रीतियों का उद्भट की वृत्तियों से एक रूप कर दिया है। वैदर्भी और उपनागरिका एक है परन्तु और गौडी एक है, पाचाली और वामला एक है। इनमें पहली दोनो माधुर्य व्यञ्जक वर्णों के आधारित हैं। दूसरी जो व्यञ्जक वर्णों के, तीसरी में ऐसे वर्णों का प्रयोग होता है जो इन दोनों से भिन्न हैं। मम्मट का विवेचन बहुत कुछ आनन्दवदन और अभिनव से प्रभावित है। उन्हीं के अनुसरण पर मम्मट ने भी गुणा की संख्या केवल तीन ही मानी है—और वामन वृत्त दस शब्द गुणा और दस अक्षर गुणा की व्याख्या की आलोचना करते हुए शेष गुणा को या तो इन तीनों में ही अंतर्भूत कर दिया है, या फिर दोषाभाव कहकर स्वतंत्र अस्तित्व का अधिकार नहीं दिया है। मम्मट की अपेक्षा विश्वनाथ ने रीति का अधिक आदर दिया है। ध्वनि के परवर्ती आचार्यों में केवल विश्वनाथ ने ही रीति का रस और गुण के सम्बन्ध से व्यवस्थित विवेचन किया है। उन्होंने छन्द के अनुसार चार रीतियाँ मानी हैं और उनका आधार समस्त-पद प्रयोग का न मानकर स्पष्ट रूप से वर्णों के समूहों का ही माना है। वैदर्भी जो माधुर्य से सम्बद्ध है, शृंगार, करुणा और शांत के उपयुक्त है, और गौडी जिसका सम्बन्ध ओज से है वीर, वीर्य तथा रौद्र के अनुकूल पड़ती है। पाचाली की परिभाषा उन्होंने बहुत कुछ मम्मट के अनुसार ही की है जो स्पष्ट नहीं

हा सरी। उनकी लाटिका रीति में भी बदर्भी जीर पाचाली की ही विशेषताएँ हैं, जतएव उसकी स्वतन्त्र सत्ता मानता व्यर्थ है। गम्भिर साहित्य शास्त्र में अन्तिम प्रसिद्ध आचार्य पण्डितराज जगन्नाथ न वाच्य में बाह्य रूप का एक धार फिर गौरव के साथ जाग तान का प्रयत्न किया, जीर गुण आदि का विस्तृत विवेचन भी किया। परन्तु कुल मिलाकर वह भी इस क्षेत्र में आनन्दवदन और मम्मट जति से भिन्न कोई स्वतन्त्र उदभावना नहीं कर सके। रीति की परम्परा, जो कि संस्कृत में भी अधिक लाभप्रिय नहीं हो पाई थी, अन्त में स्वभावतः ही उसी के साथ निशेष हो गई। हिन्दी के आचार्यों ने उस कोई महत्त्व नहीं दिया।

रीति की परिभाषा और स्वरूप

रीति में उद्भावक वामन ने रीति का विशिष्ट पद रचना कहा है— विशिष्टा पद रचना रीति, और पद रचना के वैशिष्ट्य की विभिन्न गुणा में सन्निपण पर आश्रित माना है 'विशेषा गुणात्मा'। गुण का अर्थ उही का शब्द में है—वाच्य का शोभित करने वाले धर्म। गुण नित्य धर्म हैं अलंकार अनित्य, क्योंकि केवल गुण ही वैशिष्ट्य की सृष्टि कर सकते हैं, केवल अलंकार नहीं। वाच्य का समस्त सौन्दर्य रीति पर आश्रित है। यह सौन्दर्य किस प्रकार उत्पन्न होता है? दोषों के दृष्टिकार एक अलंकारों के प्रयोग से। ता, इस प्रकार वामन के अनुसार रीति पद रचना का वह प्रकार है जो दोषों से मुक्त हो, एक गुणा से अनिवार्य तथा अलंकारों से साधारण सम्पन्न हो।

वामन के उपरान्त कुछ न रीति का कवि प्रस्थान हनु, अर्थात् कवि कर्म की विधि कहा है, और भाज ने भी उसका अर्थ वाच्य भाग किया है। जानन्द वदन ने अपन आशय को थोड़ा और स्पष्ट करते हुए उसका वाच्य वाचक चारित्र्य हनु कहा है—उनके अनुसार रीति वह विधि है, जिसके द्वारा वाच्य के शरीर शब्द-अर्थ में चारिता जाती है। जानन्दवदन ने इस प्रकार रीति का समर्थन समस्त वाच्य से न जोड़कर उसके बाह्य रूप तक ही सीमित रखा है जो वास्तव में उचित है, क्योंकि वाच्य केवल पद रचना के ही आश्रित नहीं है। बाद में मम्मट और विश्वनाथ ने इसी तथ्य का स्पष्ट करत हुए रीति विवेचन को सवथा निम्नात बना दिया है—पद सघटना रीतिरग सस्थानवत्। इस प्रकार आप देख कि साहित्य शास्त्र के विकास के साथ रीति के गौरव में तो आकाश पातान का अन्तर हो गया है—वह आत्मा से अलग मात्र रह गई है परन्तु उसकी परिभाषा आदि से अन्त तक लगभग वही रही है।

बहुत कुछ अंग्रेजों के अठारहवीं शती के कवियों की भांति रीतिवादिता

का भी दृष्टिकोण वस्तुगत था। उन्हीं की तरह य भी काव्य सौन्दर्य को भाव के आश्रित न मानकर भाषा के ही आश्रित मानता था। वामन का यह विश्वास था कि समस्त पदा के कुशल प्रयोग, एवं शब्दों तथा वर्णों के चार चयन के द्वारा अथवा भाषा का द्रम बौधन या उनका सजाकर रखने से ही प्रायः काव्य सौन्दर्य की मृष्टि होती है। अतएव य उन्हीं का आधार मानकर काव्य के बाह्य रूप का वस्तुगत विश्लेषण करते रहें। परन्तु काव्य के भाव-पक्ष अथवा आन्तरिक पक्ष से वे सध्या अनभिज्ञ थे, यह नहीं कहा जा सकता। उन्होंने अथ गुण कान्ति में रस की दीप्ति अनिवाय मानी है। इसी प्रकार उनके अथ गुण सौकुमार्य और उदारता भी भाव-सौन्दर्य से ही अधिक सम्बन्ध रखते हैं। इसके अतिरिक्त अथ गुणा का शब्द गुणा के बराबर ही महत्त्व देना भी तो इसका स्पष्ट प्रमाण है। इस प्रकार वामन की रीति में आन्तरिक तत्त्व का सध्या अभाव मानना तो भ्रामक है क्योंकि उन्होंने जय और वाणी के सामञ्जस्य को पूर्णतः स्वीकार किया है, परन्तु वह वैयक्तिक तत्त्व का उसमें बदाचित्त उतनी प्रधानता नहीं दी गई जितनी कि पाश्चात्य काव्य शास्त्र की 'शैली' में दी गई है। भारतीय काव्य शास्त्र की रीति का सम्बन्ध कला से जितना घनिष्ठ है उतना कवि-व्यक्तित्व से नहीं। परन्तु फिर भी डॉक्टर डे आदि की यह प्रस्थापना पूर्णतः सत्य नहीं है कि भारतीय रीति सध्या निर्वैयक्तिक रचना बौधाल है, अतएव वह पाश्चात्य शैली से एकांत भिन्न है। भारतीय काव्य शास्त्र में अनेक स्थानों पर रीति और कवि व्यक्तित्व के अन्तर सम्बन्ध का निर्देश किया गया है। उदाहरण के लिए दण्डी ने स्पष्ट कहा है कि बृहद्भ और गौडीय माग तो काव्य के दो मूल भेद मात्र हैं। वैसे तो कवियों ने अपने अपने व्यक्तित्व के अनुसार वाणी के अनेक सूक्ष्म भेद हैं जिनका वर्णन सम्भव नहीं है।

अस्त्यनेको गिरा माग सूक्ष्मभेद परस्परम् ।

तत्र बृहद्भगौडीयो वर्ण्यन्ते प्रसुष्टातरौ ॥ काव्यादश ४०, १

× × ×

इति मागद्वयं भिन्न तत्त्वरूप निरूपणात् ।

तदभेदास्तु न शक्यते यस्तु प्रतिकविस्थिता ॥ वही १, १०१

उनके उपरान्त शारदातनय आदि ने भी इसका समर्थन किया—'पुसि पुसि विशेषण कापि-कापि सरस्वती' और उधर अनेक कवियों ने इस बात पर बल दिया है कि प्रत्येक कवि की अपनी विशिष्ट रीति हानी अनिवाय है।

उधर पश्चिम में भी शैली का वस्तु विवेचन काफी हुआ है। सबसे पूर्व तो आचार्य अरस्तू ने ही शैली के बाह्य रूप का व्यापक विवेचन करते हुए उसके

दो भेद किए हैं—बाद शैली और साहित्य शैली^१। उन्होंने शैली का दो मूल गुण माने हैं—(अ) पसपिक्विटी, (आ) प्राप्राइटी। पसपिक्विटी का अर्थ है प्रसाद, और प्राप्राइटी का औचित्य। ये दोनों ही गुण भारतीय काव्य शास्त्र में स्वीकृत हैं। प्रसाद तो पृथक् गुण ही है औचित्य का कुतूहल के अतिरिक्त किसी ने पृथक् निर्देश नहीं किया, किन्तु नाम भेद से उस वाग्विचार जादि सभी ने स्वीकार किया है। तथापि औचित्य वास्तव में विशेष गुण न होकर काव्य का सामान्य गुण ही है क्योंकि इसके अभाव में काव्य काव्य ही नहीं रह जाता और इस दृष्टि से कुतूहल का मत ही अधिक माय्य है जिन्होंने कि इस रीति का सामान्य अनिवार्य गुण ही माना है। अरस्तू के उपरांत शैली पर डिमेट्रियस का 'ऑन स्टाइल' नामक महत्वपूर्ण ग्रन्थ मिलता है। डिमेट्रियस ने शैली के चार भेद किए हैं—ऐलीगेण्ट (सुन्दर) प्लेन (प्रसादयुक्त), फासिविल (ओजस्वी), और एलिवाटिड (उदात्त)। इनमें प्रथम तीन तो भारतीय काव्य शास्त्र की क्रमशः माधुर्य, प्रसाद और ओजयुक्त शैलियाँ से अभिन्न ही हैं, एलिवाटिड (उदात्त) थोड़ी भिन्न है—परन्तु उसका कारण यह है कि विदेश में सलाइम का आरम्भ से ही पृथक् विवेचन है जबकि हमारे यहाँ उस ओज में भी अंतर्भूत कर लिया गया है।

यूनानी आचार्यों के उपरांत रोम के और उनके उपरांत फ्रांस, इंग्लण्ड आदि के अनेक काव्य शास्त्रियों ने शैली के वर्तु रूप का सम्यक् विवेचन किया है। इन जालकारियों के विवेचन के सार रूप पश्चिम में शैली के तीन पक्ष माने गए हैं—बुद्धि पक्ष, राग पक्ष और कला पक्ष। बुद्धि पक्ष के अंतर्गत आते हैं (अ) यथातथ्यता अर्थात् उचित शब्द का उचित प्रयोग, (आ) स्पष्टता अर्थात् इन उचित शब्दों का वाक्य संगठन में उचित स्थान पर क्रमपूर्वक रचना (इ) औचित्य अर्थात् वस्तु और उसकी अभिव्यक्ति का सामंजस्य—संगति, अविच्छिन्नता इत्यादि। राग पक्ष में आशय ओज तीव्रता ध्वन्यात्मकता अथवा उन तत्त्वों से है जिनके द्वारा कवि न केवल अपने विचारों को ही वर्णन अपने भावों और उद्वेगों का भी पाठक तक प्रेषित करता हुआ उसके हृदय में भी मधुर भावों और उद्वेगों का संचार करने में समर्थ होता है। तीसरा है कला पक्ष, जिसमें अन्तर्गत संगीत, गति, लय, नाद-सौन्दर्य आदि की गणना है जो अर्थ से स्वतंत्र होकर भी मन को जाह्नवित् करती हैं।

आप देखें कि उपयुक्त तत्त्व विश्लेषण वाग्विचार आदि के तत्त्व विश्लेषण से

बहुत भिन्न नहीं है। वामन के श्लेष (जिसमें शब्द और अर्थ की पूर्ण मैत्री के द्वारा अभिव्यक्ति में यथातथ्यता रहती है) प्रमाद—(जिसमें सरल प्रचलित शब्दों के निर्भ्रान्ति प्रयोग द्वारा आशय की स्पष्टता रहती है) समाधि—(जिसमें अर्थ की एकाग्रता होती है) समता—(जिसमें संगति होती है) आन्ति युद्धिपक्ष के तत्त्व हैं। मौकुमाय—(जिसमें अप्रिय तथ्य भी प्रिय शब्दों में कहा जाता है), उदारता—(जिसमें भाव भंगिमा में अग्राम्यत्व रहता है), कांति—(जो रस से दीप्त होता है) यदि अथ गुण राग पक्ष के तत्त्व हैं। इसी प्रकार कतिपय शब्द गुण जम ओज—(जिसमें पदों का गाढ़ बंधत्व रहता है), माधुर्य—(जिसमें पद पृथक् और श्रुति मधुर होते हैं), मौकुमाय—(जो पदों वर्णों से मुक्त होता है), उदारता—(जिसमें पद नत्य-मा करते हैं) और कांति—(जिसमें पद ओज्ज्वल्य की विशेषता रहती है) कला पक्ष के तत्त्व हैं। इसमें सन्देह नहीं कि यह विवेचन सबथा पूर्ण नहीं है परन्तु जहाँ कहीं भी जीवन के तत्त्वों का बाह्य तथ्या के वर्गीकरण द्वारा विवेचन किया जाएगा वहाँ पूर्णता की आशा करना व्यर्थ होगा। रीति या शरीर अपने वास्तविक रूप में मनोविकास की अभिव्यक्ति का नाम है। अतएव उसका निश्चित बाह्य तथ्या में बाँधना उतना ही कठिन है जितना मनोविकास का इस क्षेत्र में तो विवेचन की एक दिशा का ही निर्देश किया जा सकता है—इस दृष्टि से वामन की सफलता पश्चिमी जाचार्यों की अपेक्षा अधिक स्तुत्य है।

अब रह जाता है शैली का वैयक्तिक तत्त्व। वैयक्तिक तत्त्व के दो रूप हैं। एक तो शैली द्वारा कवि की आत्माभिव्यक्ति दूसरा पात्र तथा परिस्थिति के साथ शैली का सामंजस्य। पहला रूप जमा में अभी कहा है भारतीय रीति परिभाषा में सबथा बहिष्कृत नहीं है यद्यपि उस बाधित महत्त्व नहीं मिला, और इसका स्पष्ट कारण यही है कि भारत में साहित्य का निर्वैयक्तिक साधना के रूप में ही प्रायः ग्रहण किया गया है। दूसरे रूप का विधान तो निश्चय ही मिलता है। यद्यपि वामन ने इसका स्पष्टीकरण नहीं किया परन्तु वामन से पूर्व भग्न ने अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में स्वीकार किया है कि नाटक में भाषा पात्र के शैली स्वभाव की ही अनुवर्तिनी होनी चाहिए। वामन के उपरान्त भग्न ने भी वक्ता और विषय के अनुसार रीति में परिवर्तन करना उचित और आवश्यक माना है।

सांगण यह है कि रीति सम्प्रदाय ने काव्य के बाह्य पक्ष—रचना चमत्कार—को विशेष महत्त्व दिया है इसमें सन्देह नहीं, परन्तु यह भी सत्य है कि उसका

मानग पत्र तो भी उग्रा दृग्म गही की गई । हाँ, रति की आत्माभिव्यक्ति तो वांछित मत्त्व नहीं मिला, यद्यपि रतिपार उमरा भी गही हुआ ।

रोति एव गुण और दोष की स्थिति और उनका रस से सम्बन्ध

जहाँ तब वामन की रीति का प्रश्न है, स्थिति मयया स्पष्ट है । वामन के अनुसार रीति का अर्थ है रसता चमत्कार, जो गुणा पर आश्रित रहता है । गुण नायक के व नित्य धर्म है जो उमरा गुणाभिन्न रहते हैं । नायक गुणा के विषय में अतएव व नायक की शोभा में बाधन होता है । गुणा के प्रयोग और दोषों के रतिपार में रचना में मोक्ष आता है । रचना का यही मोक्ष वामन के लिए नायक का मन्त्र है । रस इसी में निहित रहता है, वह इसका नायक नहीं माधव है ।

परन्तु यह स्थिति बहुत समय तक न रही । ध्वनि और रसवाचिका ने चित्र प्रदान दिया । रीति आत्मा न रहकर अम-मन्थान मात्र रह गई । रस उमरा एव तत्त्व नहीं रहा । वह स्वयं रस की उपवर्ती समझी गई । इसी प्रकार गुण भी उमरा उपादान तत्त्व नहीं रहा । वह स्वयं उनका माध्यम बन गई । न लामा के अनुसार रीति शून्य और अर्थ के आश्रित रचना चमत्कार का नाम है जो माधुय, आज अथवा प्रसाद गुण के द्वारा चित्त का द्रवित, दीप्ति और परिध्याप्त करती हुई रस रक्षा तक पहुँचाती है ।

गुण की मनोवैज्ञानिक स्थिति

अब एक प्रश्न शेष है । गुण की मनोवैज्ञानिक स्थिति क्या है ? आनन्द बदन का तो केवल यही कहा है कि शृंगार, रोद आदि रसों में, जहाँ चित्त आह्लादित और दीप्त होता है माधुय ओज आदि गुण बसते हैं, परन्तु आह्लादन (द्रुति) और दीप्ति में गुणा का क्या सम्बन्ध है, यह उन्होंने स्पष्ट नहीं किया । क्या माधुय और चित्त की द्रुति अथवा ओज और चित्त की दीप्ति परस्पर अभिन्न है अथवा उनमें कारण-भाव सम्बन्ध है । इस समस्या को अभिभव ने सुलझाया है । उन्होंने स्पष्ट कहा है कि गुण चित्त की अवस्था का ही नाम है । माधुय चित्त की द्रवित अवस्था है, आज दीप्ति है और प्रसाद व्यापकत्व है । चित्त की यह द्रुति, दीप्ति अथवा व्याप्ति रस परिपाक के साथ ही घटित होती है । बह्वन का तात्पर्य यह है कि शृंगार रस की अनुभूति में चित्त में जो एक प्रकार की आदरता का संचार होता है वही माधुय है वीर रस के अनुभव से उसमें जो एक प्रकार की दीप्ति उत्पन्न होती है वही ओज है और सभी रसों के अनुभव से चित्त में जो एक व्यापकत्व आता है वही प्रसाद है । इस प्रकार अभिभव के अनुसार माधुय आदि गुण चित्त की द्रुति

आदि अवस्थाओं से सवथा अभिन्न ह और चूँकि ये अवस्थाएँ रसानुभूति के कारण ही उत्पन्न होती हैं अतएव रस को कारण और गुण को उसका फाय कहा जा सकता है। कारण और फाय में अंतर होना अनिवार्य है, इसीलिए रस और चित्त-द्रुति आदि के अनुभव में भी अंतर अवश्य मानना होगा—कम से कम कालक्रम का अंतर तो है ही। परन्तु चूँकि रस की पूर्ण स्थिति में दूसरे अनुभव को स्थान नहीं रहता, अतएव चित्त-द्रुति आदि का भी सहृदय को पृथक् अनुभव नहीं रह पाता। वह रस के अनुभव में ही निमग्न हो जाता है। आनन्दबदन ने गुणा को रस के नित्य घम इसी दृष्टि से माना है।

अभिनव के उपरान्त माधुर्य आदि गुणा का मम्मट ने रस के उत्कर्ष-व्यदक एव अचल स्थिति घम माना और उन्हें चित्त-द्रुति आदि का कारण माना। अभिनव ने रस को गुण का कारण माना था और गुण को चित्त-द्रुति आदि से अभिन्न स्वीकार किया था। मम्मट गुण को चित्त-द्रुति आदि का कारण मानते हैं। गुण का स्वरूप क्या है इस विषय में मम्मट ने कुछ प्रकाश नहीं डाला। मम्मट का प्रतिपाद विश्वनाथ ने किया। उन्होंने फिर अभिनव के मत की ही प्रतिष्ठा की, अर्थात् चित्त के द्रुति-दीप्तत्व रूप आत्माद को ही गुण माना। परन्तु उनका मत था कि "द्वीभाष या द्रुति आम्बाद-स्वरूप आत्माद में अभिन्न होने के कारण फाय नहीं है जमा कि अभिनव ने किमी अश तर माना है। "आम्बाद या आत्माद रस के पयाय हैं। द्रुति रस का ही स्वरूप है उससे भिन्न नहीं है।"^१

इस तरह विश्वनाथ ने एक प्रकार से गुण को रस से ही अभिन्न मान लिया है।

याम्य में, जमा कि डॉ० लाहिरी ने कहा है, मम्मट शास्त्रिय शास्त्र में गुण की स्थिति पूर्णतया स्पष्ट नहीं है। यदि विश्वनाथ के अनुसार उसे रस में अभिन्न आम्बाद रूप ही मानते हैं तो प्रश्न उठता है कि उसकी पृथक् स्थिति क्या मानी जाय? इसलिए विश्वनाथ का मिद्वान भाय नहीं हो सकता। मनोविज्ञान की दृष्टि से देखें तो रस और गुण दोनों ही मन-स्थितियाँ हैं (इस विषय में अभिनव, मम्मट आदि सभी मन्मन हैं)। रस वह आनन्द रूपी मन-स्थिति है जिसमें हमारी सभी धृतियाँ अविन हो जाती हैं और यह स्थिति अग्रण्ड है। उपर गुण भी मन-स्थिति है, जिसमें कहीं चित्त-धृतियाँ द्रवित हो जाती हैं वही दीप्त और वही परिव्याप्त। यहाँ तक कि यदि

^१ 'मन्त्रिदपण'—विमला दीक्षा (अष्टम पर्व छे)

रठिनाइ नहीं है। यह भी ठीक है कि विशेष भावा में जीव विशेष प्राण में भी चित्त वृत्तियाँ या द्रवित अथवा नीप्त बन्धन की शक्ति होती है। उदाहरण के लिए, मधुर वणों या सुन्दर प्रेम, रक्षा आदि भावा का प्रत्यक्ष रस हमारे चित्त में एक प्रकार या विचार पैदा हो जाता है, जिस सम्बन्ध में कारण दुर्निबन्ध है। जीव मत्प्राण वणों का गुणार्थ एवं वीर और रीढ़ आदि भावा का ग्रहण रसक हमारे चित्त में दूसरे प्रकार का प्रसार हो जाता है जिसे विस्तार के कारण नीप्ति कहते हैं। परन्तु इन विचारों का पूजन आह्लास रूप नहीं बन सकता। यहाँ वाक्य (वस्तु) भावतत्त्व की स्थिति का पारस्परिक भोजयत्न की जाय बड़ रहा है अभी उमम वस्तु-नस्त्र निशेष नहीं हुआ। जीव स्पष्ट शब्दों में हमारी चित्त-वृत्तियाँ उत्तेजित होकर अविविध की ओर बढ़ रही हैं अभी इनमें पूर्ण अविविध की स्थापना नहीं हुई, क्योंकि तब तो रस का परिपाक ही हो जाता। जमा भट्टनायक ने एक जगह मनेन किया है, यह वाक्य का भाजकत्व की एक प्रारम्भिक स्थिति है, जो पूर्ण रसत्व की पूर्ववर्ती है। अतएव गुण का जनिवायन आह्लास रूप में मानकर केवल चित्त की एक दशा ही माना जाय तो उसे मरुतना में रस परिपाक की प्रक्रिया में रस दशा में ठीक पहली स्थिति माना जा सकता है जहाँ हमारी चित्त-वृत्तियाँ पिघलकर नीप्ति होकर या परिष्कृत होकर अविविध के लिए तैयार हो जाती हैं।

दोष की स्थिति

दापा को रस का अपरूपक, 'मुखाथ म बाधक' आदि कहा गया है। भरत ने उह भावमूलक (Positive) मानते हुए गुणा का अभावमूलक (Negative) माना है। दण्डी ने भी उह भावमूलक ही माना है परन्तु वामन ने उह गुणा का विषय कहा है। परवर्ती आचार्यों ने भी उनकी भावमूलक स्थिति ही स्वीकार की है और यह उचित ही है क्योंकि पाण्डव आदि दोष की स्थिति भावमूलक ही है। सुनयनत्व आदि गुणा का अभाव दाप रूप नहीं है। गुणा का अभाव निगुणत्व है दाप नहीं। दोषों की समस्या दस से आरम्भ होकर सत्तर तक पहुँच गई है। उनका प्रमाणन साधारणतः पाँच वर्गों में किया जाता है—पद दोष पदांश दोष, वाक्य दोष, अर्थ दोष और रस दोष। परन्तु यह वर्गीकरण अत्यन्त स्थूल है। तत्त्व रूप में सभी दोषों का रस हानि से सम्बन्ध है और जमा कि विश्वनाथ ने कहा है वे (१) या तो रस की प्रतीति को रोक देते हैं, या (२) रस की उत्कृष्टता की विघातक किसी वस्तु को बीच में खाना कर देते हैं या (३) रसास्वादा में विलम्ब उपस्थित कर देते हैं। और

गहरे में जायें तो हम देखते हैं कि समस्त दोषों का मूल औचित्य का व्यतिक्रम है। औचित्य का अर्थ है सहज स्थिति या सामान्य व्यवस्था। उसका उत्पन्न गुण है, अपक्व दोष है। साहित्य में यह औचित्य कई प्रकार का होता है, एक पद विषयक औचित्य, जो शब्द और अर्थ के सामंजस्य पर निर्भर रहता है, दूसरा व्याकरण विषयक औचित्य, जो पदों की आर्थी व्यवस्था पर आश्रित रहता है, तीसरा बौद्धिक औचित्य, जो हमारी ज्ञान वस्तुओं के समन्वय का परिणाम होता है, चौथा भावना विषयक औचित्य, जिसका हमारी भाव-वृत्तियों की अविवेक से सम्बन्ध है। यह औचित्य जहाँ कहीं खण्डित हो जाता है वही दोष का आविर्भाव हो जाता है। उदाहरण के लिए पद विषयक औचित्य की हानि से श्रुति-बहुत्वादि पद दोषों का जन्म होता है, व्याकरण विषयक औचित्य की हानि से यूनपद, समाप्त पुनरास्त आदि प्रायः सभी वाक्य दोष उत्पन्न होते हैं। बौद्धिक औचित्य का त्याग प्रसिद्धि-स्वाग, भग्न प्रव्रम, अपुष्ट, कष्टाद्य आदि दोषों की सृष्टि करता है और भावना विषयक औचित्य खण्डित होकर सीधा रस दोषों की अथवा अश्लीलता, ग्राम्यत्व आदि की सृष्टि करता है। इनमें पहले प्रकार के दोष तो प्रायः एन्द्रिय (कण्ठोच्चर) सवेदन और मानसिक सवेदन में असामंजस्य उत्पन्न करते हुए दूसरे और तीसरे प्रकार के दोष अथ ग्रहण में बाधक होकर बौद्धिक सवेदना को विशृम्भित करते हुए, तथा अन्तिम प्रकार के दोष प्रत्यक्ष रूप में ही हमारी चित्त-वृत्तियों की अविवेक में बाधक होते हुए रस का अपक्व करते हैं। श्रुति-बहुत्वादि में विरोधी एन्द्रिय चित्र का मानसिक चित्र पर आरोप होने से गड़बड़ हो जाती है, यूनपद, कष्टाद्य आदि में मानसिक चित्र अत्यन्त धुंधला और अस्पष्ट उतरता है, और रस-दोषों में दो परस्पर विरोधी मानसिक चित्रों का एक दूसरे पर आरोप होने से भाव-चित्र पूरा नहीं हो पाता।

वक्रोक्ति सम्प्रदाय

वक्रोक्ति सम्प्रदाय के प्रतिष्ठापक आचार्य कुतूहल हुए जिन्होंने ध्वनि को नहीं, वक्रोक्ति को काव्य का जीवित (प्राण) माना। उनका उद्देश्य यद्यपि ध्वनि मिथ्यान्त का प्रत्यक्ष विरोध करना तो नहीं था, परन्तु उन्होंने उसकी पृथक् सत्ता न मानकर उसे वक्रोक्ति के अन्तर्गत ही माना। वक्रोक्ति शब्द अत्यन्त प्राचीन है। 'वाङ्मयी' में इसका प्रयोग परिहाम जल्पित के अर्थ में हुआ है। भामह ने इसका अर्थ 'इष्टा वाचामलङ्कृति' अर्थात् 'जय और शब्द का-वैचित्र्य' करते हुए उसे सभी अलंकारों का मूल माना है। भामह के उपरान्त दण्डी ने वक्रोक्ति को स्वभावोक्ति के विषयमय रूप में ग्रहण करते हुए उसे श्लेष

पोषित माना है। सारांश यह है कि भामह और दण्डी दोनों के अनुसार वक्रोक्ति कथन की उस विचित्र (असाधारण) शैली का नाम है जो साधारण इतिवृत्त शैली से भिन्न होती है—शब्दस्य हि वक्रता अभिधेयस्य च वक्रता लोकोत्तीर्णन रूपेणावस्थानम् ।^१

परवर्ती आचार्यों में छद्म आदि प्रायः सभी ने वक्रोक्ति का शब्दालंकार माना है, केवल एक वामन ने अर्थालंकार माना है। कुन्तक ने इन सभी का निषेध करते हुए वक्रोक्ति का पृथक् अलंकार मानने में इन्कार किया तथा अत्यंत स्पष्ट और सबल शब्दों में उसे काव्य का जीवन माना है। कुन्तक काव्य को आत्मादकारी सालंकार शब्दाय का साहित्य (सहित भाव) मानकर चले है।

वक्रोक्ति की व्याख्या उद्घोने की वैदग्ध्य भगी भणिति अर्थात् कथन की विचित्रता, जो कवि प्रतिभा पर निर्भर है। वक्रोक्ति की इस व्यापक परिभाषा में उद्घोने शब्दालंकार, अर्थालंकार, प्रबल कौशल आदि सभी को अंतर्भूत कर लिया और उसे उद्घो भागा में विभक्त किया, जो वण विद्यास से लेकर घटना विद्यास तक में व्याप्त है। वक्रोक्ति की परिभाषा और महत्त्व का संकेत कुन्तक को भामह में मिला और कवि प्रतिभा का भट्टतात् में। कुन्तक के परवर्ती आचार्यों ने इस महिमा भण्डित वक्रोक्ति को स्वीकार नहीं किया। मम्मट आदि ने वक्रोक्ति को वक्रोक्त उक्ति के अर्थ में एक शब्दालंकार ही माना। अतएव वक्रोक्ति सम्प्रदाय कुन्तक से प्रारम्भ होकर उद्घो के बाद समाप्त हो गया। वामन ने, जैसा कि काणे आदि विद्वानों ने कहा है वक्रोक्ति सम्प्रदाय अलंकार सम्प्रदाय की ही एक शाखा थी जिसके द्वारा कुन्तक ने अलंकारवादी आचार्यों की वक्रता को ही नवीन काव्य ज्ञान के प्रकाश में व्यापक रूप देने का कुशल प्रयत्न किया था।

वक्रोक्ति का स्वरूप

वक्रोक्ति का वास्तविक स्वरूप समझने के लिए हम स्वभावतः कुन्तक ही की व्याख्या का आश्रय लेना चाहिए।

कुन्तक ने वक्रोक्ति का अर्थ किया है विचित्र विद्यास-क्रम जो एक आरंभ आदि में प्रयुक्त इतिवृत्तात्मक शब्द और अर्थ के उपनिबन्ध से भिन्न अथवा विशिष्ट होता है, और दूसरी आरंभ व्यवहारगत साधारण भाषा प्रयोग से, इसीलिए उद्घोने वैदग्ध्य-भगी भणिति कहा है। वैदग्ध्य का प्रयोग विद्वत्ता से भिन्न वाक्य-नैपुण्य के अर्थ में बहुत पहलू से चला आता था, भगी भणिति से

तात्पर्य का भाषा का वक्र अर्थात् रमणीय प्रयोग, दूसरे शब्दा में उक्ति चारुत्व । वैदग्ध्य स्वाभाविक कवि प्रतिभा जन्म होता है । अतएव वक्रोक्ति का प्रयोग भी निश्चय ही कवि प्रतिभा जन्म ही होता है । कवि प्रतिभा एवं कवि व्यापार से स्वतन्त्र उसका अस्तित्व नहीं है । यह कवि व्यापार क्या है, इस विषय में कुतक मौन है क्योंकि शायद इसे वे अनिवचनीय मानते हैं । कुतक की वक्रता एक पृथक् उक्ति में ही सीमित न रहकर वण वियास से लेकर प्रबन्ध रचना तक प्रसारित है । इसी धारणा के अनुसार ही उन्होंने वक्रोक्ति अथवा कवि-व्यापार-वक्रता के छह भेद माने हैं—१ वण वियाम वक्रता, २ पद पूर्वाध-वक्रता, ३ पद पराध अथवा प्रत्यय वक्रता, ४ वाक्य-वक्रता, ५ प्रकरण वक्रता, और ६ प्रबन्ध वक्रता । वण वियास वक्रता के अन्तर्गत यमक जैसे शब्दालंकार और उपनागरिका आदि वृत्तियों का नाद सौन्दर्य आता है । पद पूर्वाध के अनेक भेद किए गए हैं, जिनमें प्रमुख हैं—(क) टटि वक्रता (इसमें शब्द का साधारण अभिधाध से भिन्न रुढ अर्थ में प्रयोग होता है, रुढि सक्षणा के प्रयोग प्रायः इसके अन्तर्गत आते हैं), (ख) पर्याय वक्रता (इसके अन्तर्गत पद गत औज्ज्वल्य एवं पद चयन की गणना होती है), (ग) विश्लेषण वक्रता (यहाँ विश्लेषण कारक, क्रिया आदि का चार प्रयोग होता है । साधारणतः पृथक् पद गत सौन्दर्य इसके अन्तर्गत आता है) प्रत्यय वक्रता में वैचित्र्य प्रत्यय के वक्र प्रयोग के आश्रित होता है । हिन्दी में यह प्रायः अव्यवहार्य ही है । वाक्य वक्रता में अर्थालंकारों का अन्तर्भाव हो जाता है—सूक्ति आदि नवीन वाक्य भण्डारण भी इसी के अन्तर्गत जाती हैं । प्रकरण वक्रता प्रबन्ध वक्रता का क्षेत्र अधिक व्यापक है । उनका सम्बन्ध मुक्तक से न होकर प्रबन्ध रचना से है । इनमें प्रकरण-वक्रता से तात्पर्य उन स्वतन्त्र उद्भावनाओं का है जिनके द्वारा कवि मूल कथा में रमणीयता उत्पन्न करता है, और प्रबन्ध वक्रता से तात्पर्य समस्त कथा के प्रबन्ध-शैली का है । यहाँ मूल कथा को कवि अपनी प्रतिभा और प्रवृत्ति के अनुसार एक नवीन रूप प्रदान कर देता है । प्रकरण वक्रता प्रकरण विशेष से सम्बद्ध है 'शाकुन्तलम्' में दुर्वाभा शाप प्रकरण की उद्भावना इसका उदाहरण है । प्रबन्ध वक्रता का सम्बन्ध समस्त कथा के घटना विधान से है जैसा कि 'रामायण' तथा 'महाभारत' में मिलता है, अथवा 'निरातारजुनीयम्' में जहाँ किसी प्रसिद्ध कथा की एक घटना पर दूसरा ढाँचा गड़ा कर दिया जाता है । प्रबन्ध वक्रता में रसोत्पत्ति का भी बहुत महत्त्व माना गया है । इस प्रकार कुतक ने वक्रोक्ति को समस्त कवि-व्यापार या शैली में एकरूप करके देगा है ।

इस विवेचन से निम्नलिखित निष्कर्ष निम्नत हैं

१ वक्रोक्ति के लिए वैचित्र्य अनिवार्य है। उसमें किसी न किसी प्रकार की असाधारणता अवश्य हानी चाहिए।

२ वक्रोक्ति की इस परिभाषा में प्रायः सभी प्रकार का वाच्य आ जाता है। मिथ्या रूप से यद्यपि कुतब ने स्वभावोक्ति में वाच्यत्व का निषेध किया है, परन्तु व्यवहार रूप में वक्रोक्ति की व्याख्या करते हुए उन्होंने स्पष्ट स्वीकार किया है कि वस्तुओं के स्वभाव का मफल अर्थात् प्रायः वाच्य अन्वयों से सज्जित घणन की अपेक्षा अधिक आह्लादकारी होता है। परन्तु वे इस बात पर बल देते हैं कि वस्तु (स्वभाव) के गुणों का चयन साधारण दृष्टि से न होकर कवि दृष्टि से ही होना चाहिए। अर्थात् यह घणन वस्तु परिगणन मात्र न होकर कवि व्यापार जय होना चाहिए। मैं समझता हूँ स्वभावोक्ति को स्पष्ट रूप से अलंकार और वाच्य के अन्तर्गत मानने वाले पण्डितों का भी इस परिभाषा में कोई आपत्ति नहीं हो सकती क्योंकि लगभग सभी ने साधारण वस्तु परिगणन का तिरस्कार करते हुए उसमें कवि-कौशल को ही अनिवार्य माना है।

३ सिद्धान्त रूप में ध्वनि रसवादियों से कुतब का एक मतभेद है। ध्वनिवादी वक्रोक्ति को ध्वनि के अन्तर्गत मानते हैं। कुतब ध्वनि को वक्रोक्ति के अन्तर्गत मानते हैं और ध्वनि तथा रस में रहित भी वक्रोक्ति एवं तदनुसार काव्यत्व की स्थिति स्वीकार करने में परन्तु यदि आप गहराई में जाकर देखें तो स्पष्ट हो जाता है कि यह भेद भी केवल सिद्धान्त का है, व्यवहार का नहीं—व्यवहार में वक्रोक्ति और ध्वनि को एक दूसरे से सव्या रहित नहीं पाया जाता, क्योंकि इन दोनों की अपनी अपनी परिभाषाएँ इतनी लोक व्यापक हैं कि किसी का भी कोई रूप दूसरे से बाहर नहीं पड़ सकता। वास्तव में, कुतब की वक्रोक्ति अतिव्याप्त तो अवश्य मानी जा सकती है परन्तु अव्याप्त नहीं अर्थात् विश्लेषण करने पर कोई भी ऐसा उदाहरण न मिलेगा, जिसमें काव्यत्व तो असंदिग्ध हो परन्तु कुतब की वक्रोक्ति या वक्रता न हो। कारण स्पष्ट है—जहाँ रसत्व है वहाँ कवि व्यापार अनिवार्यतः वतमान होगा, और जहाँ कवि व्यापार होगा वहाँ वक्रोक्ति का अभाव कैसे हो सकता है? इसी दृष्टि से कुतब ने रस को पूर्ण महत्त्व दिया है।

कुतब में अब एक शङ्का रह जाती है जो आज के आलोचकों की समझ में नहीं आती—कवि व्यापार। उन्होंने कवि व्यापार को विधि व्यापार की भाँति व्याख्यातीत मानते हुए उसकी परिभाषा तो नहीं की परन्तु उसका वर्णन आगे चलकर किया है। कवि-व्यापार के तीन विभाग हैं—शक्ति

व्युत्पत्ति और अभ्यास जिनकी अभिव्यक्ति के माध्यम हृदयमय सुकुमार, विचित्र और मध्यम माग । इन मार्गों के आधार हैं गुण जिनमें माधुर्य प्रसाद, लावण्य और आभिजात्य को हम विशेष गुण कह सकते हैं, तथा औचित्य और सौभाग्य को सामान्य गुण । इस प्रकार कुतूहल (रीति सिद्धान्त का भी अंतर्भूत करत हुए) कवि-व्यापार के बाह्य रूप का वर्णन तो किया है परंतु उसके आन्तरिक स्वरूप की व्याख्या नहीं की । वास्तव में, भारतीय विचार-परम्परा के अनुसार ये भी कवि को एक असाधारण (Abnormal) व्यक्ति समझते थे और कवि प्रतिभा का जन्मांतरगत पुण्यो के फलस्वरूप प्राप्त एक दैवी शक्ति ।

विवेचन

कुतूहल का वक्राकृति सिद्धांत यद्यपि स्वीकार्य नहीं हुआ परंतु फिर भी उसका तिरस्कार इनकी सरलता से नहीं हो सकता जितनी सरलता से कि आचार्य शुक्ल ने कर दिया है । उसका दावा है—१ प्रत्येक वक्रोक्ति काव्य है, २ प्रत्येक काव्याकृति में वक्रता अनिवार्य होती है । इनमें से पहला पक्ष तो आज मान्य नहीं हो सकता क्योंकि इस प्रकार तो सभी उक्तियाँ का भी, जिनमें साधारण बौद्धिक चमत्कार के कारण एक प्रकार की वक्रता वर्तमान रहती है, काव्य मानना पड़ेगा । किसी प्रकार का भी बौद्धिक चमत्कार उक्ति को वक्रता प्रदान तो सदा कर सकता है परंतु उसे सरस सदैव नहीं बना सकता । इसीलिए तो बाद के रसवादियों ने चित्र-काव्य का काव्य की सीमा से बहिष्कृत कर दिया, यद्यपि ध्वनिकार ने उसे अधम काव्य की पदवी अवश्य दे दी थी । अतएव कम-से-कम ऐसी वक्रता का जिसका रस संसार का भी सम्बन्ध न हो, काव्य नहीं माना जा सकता । वक्रोक्ति सिद्धांत का दूसरा पक्ष है कि प्रत्येक काव्याकृति में वक्रता अनिवार्य होगी । यह पक्ष बाह्यतः अधिक विश्वसनीय न होत हुए भी वक्रता का वास्तविक आशय स्पष्ट होने पर, किसी प्रकार असंगत नहीं कहा जा सकता । इधर तो वक्रता में कुतूहल ने (बात का घुमा फिराकर कहने का ही नहीं) सभी प्रकार के बचिन्मय वशिष्ट अथवा असाधारणत्व का अंतर्भूत कर लिया है, और उधर यह एक स्वतः स्पष्ट मार्गदर्शक तथ्य है कि प्रत्येक भाव दीप्त या रस दीप्त उक्ति साधारण इतिवृत्तात्मक कथन की अपेक्षा कुछ विशिष्टता या विचित्रता अवश्य लिये होगी । हिन्दी के एक विद्वान का कथन है कि इस वक्रोक्ति में स्वभावोक्ति और इस वक्रता में तीव्रता के लिए स्थान नहीं है परंतु यह असत्य है । जसा कि ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कुतूहल ने स्वभावोक्ति के केवल इतिवृत्त वर्णन रूप को

ही अस्वीकृत किया है। उनकी वक्रता वा इतिवृत्तात्मकता से ही विराध है तीव्रता से नहीं, क्योंकि उन्होंने रस को निश्चय ही वक्राक्षि के उत्पादा तत्त्वा में से माना है। उक्ति की तीव्रता रस (या भाव) के आश्रित है और रस वक्राक्षि के अंतर्गत है, अतः तीव्रता भी उसके अंतर्गत हुई।

कुतक से हम केवल ग्राम विषयक मनभेद हा सकता है। उनका मत है कि काव्य का आह्लाद (रस) उक्ति वक्रता-अंश है, परन्तु वास्तविकता यह है कि आह्लाद के कारण ही उक्ति में वक्रता आती है। अपने उद्दीप्त मनाविकारा का भावन करने में कवि को एक विशेष प्रकार के आह्लाद अथवा रस का अनुभव होता है और इसी आह्लाद या रस के कारण उसकी उक्ति में वक्रता आ जाती है। इस तथ्य का विमृष्ट विवेचन रस प्रसंग में हा चुका है। अतएव काव्य का प्राण रस ही रहगा, वक्राक्षि उसका अनिवार्य मायम होती हुई भी उसका जीवन नहीं हो सकती। कुतक घुर भूल तक न पहुँचकर उससे एक मजिल पहले ही रव गए है और उमी को आखिरी मजिल मान बैठे है—उनके मिथ्यात का यही दाप है। पश्चिमी जासोचना की शब्दायली में कह तो यह कह सकत ह कि उन्होंने कल्पना-तत्त्व को भाव तत्त्व की अपेक्षा अधिक महत्त्व दिया है—वदम्य कवि कौशल आदि पर जो इतना बल दिया गया है यह वास्तव में कल्पना-तत्त्व को ही महत्त्व दिया गया ॥

वक्रोक्ति और अभिव्यजनावाद

कुतक के वक्रोक्तिवाद के साथ क्राचे के अभिव्यजनावाद की चर्चा की जाती है। आचार्य शुक्ल ने ता अभिव्यजनावाद को वक्राक्षिवाद का विलायती उत्थान ही कह दिया है। शुक्लजी की इस उक्ति का भी हम साधारण अर्थवाद के रूप में ही ग्रहण कर सकत है। इससे जाग नहीं क्योंकि इन दोनों में कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध मानना अर्थात् क्राचे का किसी प्रकार भी कुतक का ऋणी मानना हास्यास्पद होगा। वक्राक्षिवाद और अभिव्यजनावाद के सापक्षिक अध्ययन के लिए पहले क्राचे का मूल सिद्धांत स्पष्ट हो जाना चाहिए।

क्राचे मूलतः आत्मवादी दार्शनिक है जिसने अपने ढंग में उन्नीसवीं शताब्दी की भौतिकता के विरुद्ध आत्मा की अन्तःसत्ता की प्रतिष्ठा की है। वह आत्मा की दो क्रियाएँ मानता है एक विचारात्मक और दूसरी व्यवहारात्मक। विचारात्मक क्रिया के दो रूप हैं—सहजानुभूति और तर्क। व्यवहारात्मक के भी दो रूप हैं—आर्थिक और नैतिक। कला का प्रत्यक्ष सम्बन्ध सहजानुभूति से है। किसी वस्तु के ससंग से हमारी आत्मा में कतिपय अरूप झकृतिया उत्पन्न हो जाती है जिनको वह अपनी सहज शक्ति कल्पना द्वारा समन्वित करके एक

पूण बिम्ब रूप दे देती है और इस प्रकार हमें उस वस्तु की सहजानुभूति हो जाती है जो बौद्धिक ज्ञान से सबथा स्वतंत्र होती है।

यह सहजानुभूति अभिव्यजना भी है अथवा केवल अभिव्यजना ही है। क्याकि उसमें पृथक् इसका वाई आकार नहीं। जो अभिव्यजना द्वारा व्यक्त नहीं होता, उसका सहजानुभव ही नहीं होता—वह संवेदन या ऐसा ही कोई व्यक्तिगत विकार मात्र होता है। हमारी आत्मा के पास सहजानुभव करने का केवल एक ही साधन है—अभिव्यजना। सफल अभिव्यजना या केवल अभिव्यजना ही—क्योंकि असफल अभिव्यजना तो अभिव्यजना ही नहीं है—कला अथवा कलात्मक सौंदर्य है। कलात्मक सौंदर्य में श्रेणियां नहीं हो सकती, क्योंकि उसका तो केवल एक ही रूप होता है। अतएव उसमें अधिक सुंदर अथवा अधिक व्यजक की कल्पना ही सम्भव नहीं, हां कुरूपता—जो असफल व्यजना का दूसरा नाम है—श्रेणी सापक्ष्य है, उसकी कुरूपता से लेकर कुरूपपातिकुरूप तक अनेक श्रेणियां हो सकती हैं। इसी कारण क्रोय अभिव्यजना अथवा कला के वर्गीकरण को निरयक समझता है—अभिव्यजना तो एक स्वतंत्र इकाई है, जो वग भी नहीं बन सकती। इसलिए वह अलंकार और अलंकारों के भेद का निषेध करता है और अलंकारों के नामकरण आदि का भ्रामक मानता है। इसीलिए वह अनुवाद का भी असम्भव मानता है, क्योंकि अनुवादक की सहजानुभूति कवि की सहजानुभूति वैसे हो सकती है। उसके लिए शैली और कवि व्यापार का भी इसी कारण कोई स्वतंत्र अस्तित्व नहीं है। अपने इसी तक के आधार पर क्रांचे काव्य में वस्तु और अभिव्यजना में अभेद मानता है। वह वस्तु की सत्ता का निषेध तो नहीं करता परन्तु उसका अरूप शक्तियों से अधिष्ठ और कुछ नहीं मानता। काव्य वस्तु का महत्त्व हमारे लिए तभी है, जब वह आकार धारण कर लेती है। अपने अमूर्त रूप में वस्तु जड़ है—निष्क्रिय है, हमारी आत्मा इसका अनुभव तो करती है पर सृजन नहीं कर पाती। सृजन बिना आकार के सम्भव नहीं है, अतएव कला में आकार से भिन्न वस्तु का कोई अस्तित्व हमारे सामने नहीं होता। यह ठीक है कि वस्तु वह तत्त्व है जो आकार में परिणत होता है, परन्तु आकार में परिणत होने से पूर्व उसकी कोई निश्चित रूपरेखा तो होती ही नहीं। इस प्रकार वस्तु और आकार का कला में पृथक् अस्तित्व नहीं माना जा सकता।

यहाँ तक तो हुई अभिव्यजना के आन्तरिक रूप की बात। पर क्रोचे अभिव्यजना के आन्तरिक रूप और बाह्य रूप में अर्थान् कला और कला-कृति में अन्तर मानता है। कला आध्यात्मिक क्रिया है कला-कृति उसका मूर्त प्राकृतिक

रूप, जो सदैव अनिवाय नहीं होता। कला-सृजन की सम्पूर्ण प्रक्रिया पाच चरणा में विभक्त की जा सकती है—(अ) अरूप संवेदना, (आ) अभिव्यजना अर्थात् संवेदनो में जातिरिक्त समवेति, (इ) आनन्दानुभूति (सौन्दर्य-जय आनन्द की अनुभूति) (ई) सौन्दर्यानुभूति का ध्वनि, रंग, रेखा आदि प्राकृतिक तत्त्वों में अनुवाद, और अन्तिम (उ) काव्य, चित्र इत्यादि कला-कृति। कहने की आवश्यकता नहीं कि पाचों में मुख्य क्रिया दूसरी ही है।

माराश यह है कि

१ अभिव्यजना एक सहज स्वतन्त्र आध्यात्मिक क्रिया है, जिसका आधार मूलतः कल्पना है।

२ अभिव्यजना की सफलता ही सौन्दर्य है। सौन्दर्य की श्रेणियाँ नहीं हो सकती।

३ व्यञ्जक उक्ति और व्यङ्ग्य भाव एक दूसरे से पृथक् नहीं हो सकते। व्यङ्ग्य भाव का व्यञ्जक उक्ति से पृथक् अस्तित्व नहीं है।

४ अभिव्यजना का केवल एक अविभाज्य रूप ही होता है। अतएव काव्य में शैली, अलंकार आदि का पृथक् महत्त्व नहीं होता।

ऊपर के विवेचन से यह तब स्पष्ट ही है कि शुक्लजी के वक्रोक्तिवाद और अभिव्यजनावाद का एकीकरण दूरारूढ़ कल्पना पर आधारित नहीं है। दोनों में पर्याप्त साम्य है, यद्यपि वैषम्य भी कम नहीं है।

साम्य

१ क्रोचे और कुतब दोनों ही कला या कविता को आत्मा की क्रिया मानते हैं जो अनिवार्य है।

२ दोनों ही वस्तु की अपेक्षा अभिव्यजना का अधिक महत्त्व देते हैं अर्थात् उक्ति में काव्यत्व (सौन्दर्य) मानते हैं वस्तु या भाव में नहीं।

३ दोनों ही सौन्दर्य में श्रेणियाँ नहीं मानते क्योंकि सफल अभिव्यजना ही सौन्दर्य है और सफल अभिव्यजना केवल एक हो सकती है।

कुतब—

॥ च रीतीनाम उत्तमाधममध्यमभेदेन ध्वनिदध्यम व्यवस्थापयितुं याव्यम ।

क्रोचे—

The beautiful does not possess degrees for there is no conceiving a more beautiful, that is an expressive that is more expressive and adequate that is more adequate

वधम्य

१ वक्रोक्तिवाद और अभिव्यजनावाद का मुख्य अंतर तो यह है कि वक्राक्तिवाद का सम्बन्ध उक्ति वक्रता से है, अभिव्यजनावाद का केवल उक्ति से है। वक्राक्तिवाद एक साहित्यिक वाद है, अभिव्यजनावाद अभिव्यजना की फिलासफी। वक्रोक्तिवाद जहाँ एक प्रकार का कवि कौशल है वहाँ अभिव्यजनावाद एक आध्यात्मिक आवश्यकता है।

“वक्राक्तिकार नित्य की बोल चाल की रीति से सन्तुष्ट नहीं होते, ‘वक्रत्व प्रसिद्ध प्रस्थान व्यतिरेक वैचित्र्यम्’। मंता यह कहूँगा कि अभिव्यजनावाद में स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति का भेद ही नहीं है। उक्ति केवल एक ही प्रकार की हो सकती है। यदि पूर्ण अभिव्यक्ति वक्राक्ति द्वारा होती है तो वही स्वभावोक्ति या उक्ति है। वही कला है। वाग्वचित्र्य का मान वैचित्र्य के कारण नहीं है, वरन् यदि है तो पूर्ण अभिव्यक्ति के कारण। अभिव्यजनावाद में ही उक्ति के लिए स्थान है, न उसमें प्रस्तुत अप्रस्तुत का भेद है न स्वभावोक्ति वक्राक्ति का।”

२ वक्राक्तिवाद अलंकार का लक्ष्य कला है अभिव्यजनावाद में उसकी सत्ता ही अमाय है वहाँ यदि वह आ भी जाता है तो अलंकार रूप में नहीं सहज उक्ति के रूप में ही आता है।

३ वक्राक्तिवाद में वस्तु की उक्ति (कवि-कौशल) से पृथक् सत्ता मानी गई है। कुतर्क न वस्तु के सहज और आह्वय दो भेद किए हैं, प्रकरण वक्रता भयदा प्रबन्ध वक्रता का सम्पूर्ण विवेचन ही वस्तु और कवि-कौशल के पाथक्य पर आश्रित है परन्तु अभिव्यजनावाद वस्तु का उक्ति से अभिन्न मानना है।

४ वक्रोक्तिवाद में कला की समस्या को बाहर से छेड़ा गया है, अभिव्यजनावाद में भीतर से। इसीलिए वक्रोक्तिवाद जहाँ काव्य अर्थात् कला के मूल रूपों पर ही केन्द्रित है, वहाँ अभिव्यजनावाद उनके प्रति उदासीन होकर केवल सूक्ष्म आध्यात्मिक क्रिया को ही सब-कुछ मानता है।

५ अभिव्यजनावाद सहजानुभूति अर्थात् भाव-झट्टियाँ की अचिन्तिता पर आश्रित है अतएव रस (भाव) से उसका सम्बन्ध अंतरम और तात्त्विक है, परन्तु वक्रोक्ति कवि कौशल पर आश्रित है इसलिए उसका रस से सम्बन्ध बहिरंग एवं औपाधिक है। अभिव्यजनावाद का तत्त्व रूप में रसवाद से कोई विरोध हो नहीं सकता।

आचार्य शुक्ल की आलोचना

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने वक्रोक्तिवाद और अभिव्यजनावाद का एक

करते हुए उन पर कुछ कठिन प्रहार किए हैं। उनमें सबसे मुख्य यह है कि यह 'अनुभूति या प्रभाव का विचार छोड़कर केवल वाग्वैचित्र्य का लेकर चले ह, पर वाग्वैचित्र्य का हृदय की गम्भीर वृत्तियाँ स कोई सम्बन्ध नहीं। वह केवल कौतूहल उत्पन्न करता है।" अभिव्यजनावाद तो चकारा अभिव्यजना को छोड़ कर किसी वाग्वैचित्र्य की बात ही नहीं करता है। हाँ, वक्रान्तिवाद अवश्य उसका गुणहगार है परन्तु जसा कि मैं ऊपर स्पष्ट किया है, उसके वैचित्र्य का स्वरूप इतना व्यापक है कि उसके अन्तर्गत सभी प्रकार की उक्ति रमणीयता आ जाती है। वान्तव में कुतव की 'वक्रता या 'वैचित्र्य' और शुक्लजी की प्रिय 'रमणीयता' में कोई भी अंतर नहीं है। कौतूहल-जनक चमत्कार का कुतव में बहिष्कार तो नहीं किया, परन्तु उस अत्यन्त हय माना है। फिर ऐसी उक्ति जिसमें रस हा परन्तु वक्रता न हा, सामन लाना भी तो आसान नहीं है। शुक्लजी द्वारा उद्धृत पद्याकर की यह रमणीय उक्ति मैं नचाय वही मुसकाय लला फिर आइयो खेलन हारी सीधी-सादी नहीं है, इसकी वक्रता की वैफियत तो उन लला से पूछिए जिनस 'मैन नचाय कीर 'मुसकाय' यह कहा गया था कि फिर आइया खेलन होरी।

फाग के भीर अभीरति त्यो गहि गोबिन्द ल गई भीतर गोरी।

भाई फरी मन की पद्याकर ऊपर नाय अभीर की थोरी ॥

छीन पिताम्बर काम्बर त सु बिदा बई भीड कपोलनि रोरी।

मन नचाय कही मुसकाय लला फिर आइयो खेलन होरी ॥^१

हमें आश्चर्य है कि व्यंग्य स वक्र इस उक्ति का जाचाय सीधा-सादी कैसे मान बैठे ?

शुक्लजी का दूसरा आक्षेप यह है कि इनमें अभिव्यजना या उक्ति ही सब कुछ है वह वस्तु जिसकी अभिव्यजना की जाता है, कुछ नहीं, परन्तु यह तो शुक्लजी स्वयं भी मानते हैं कि वाच्यत्व उक्ति में रहता है व्यंग्य वस्तु या भाव में नहीं। रही वस्तु के महत्त्व की बात तो उक्ति वक्रता अथवा अभिव्यजना का महत्त्व दते हुए भी इन दोनों वादा में वस्तु का सवधा तिरस्कार नहीं किया गया। कुतव ने तो वस्तु को निश्चय ही पर्याप्त महत्त्व दिया है स्वयं उसका पृथक् विवचन किया है। उधर क्राचे ने भी प्राकृतिक वस्तु^२ को कला का उद्दीपक तथा कला-वस्तु अर्थात् अरूप भाव श्रकृतियाँ या सवेदनो को

^१ जगदिनोद

^२ Natural objects

कला का मूल उदगम अथवा मूलोत्पत्ति मानते हुए उसे गौरव से सबथा वक्षित नहीं किया। अन्तर केवल यही है कि शुक्लजी काव्य को वस्तु-दृष्टि से परखत हुए उसमें वस्तु और अभिव्यञ्जना का निश्चित पायबन्द मानते हैं, कावे दाना में निश्चित भेद अममभव मानते हैं। पर कावे शुक्ल व इम विवाद में आज का साहित्यिक शायद कावे का अपना वाट दगा।

ध्वनि सम्प्रदाय

अय्य सम्प्रदाया की भाँति ध्वनि-सम्प्रदाय का जन्म भी उसके प्रतिष्ठापक अथवा प्रतिष्ठापकद्वय (?) के जन्म से बहुत पूर्व ही हुआ था। स्वयं ध्वनि वार ने ही अपने पहले छंद में इस तथ्य को स्पष्ट शब्दों में स्वीकार किया है— 'काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति युध्य समाम्नातपूर्व' ^१ अर्थात् काव्य की आत्मा ध्वनि है ऐसा मेरे पूर्ववर्ती विद्वानों का भी मत है। वास्तव में, इस सिद्धान्त के मूल संकेत उनके समय से बहुत पहले व्याकरण व सूत्रों में विस्फोट आदि के विवेचन में मिलते हैं। इसके अतिरिक्त भारतीय दर्शन में भी व्यञ्जना एवं अभिव्यक्ति (दीपक से घर) की धर्मा बहुत प्राचीन हैं। ध्वनिवार से पूर्व रस, अलंकार और रीतिवादी आचार्य अपने-अपने सिद्धान्तों का पुष्ट प्रतिपादन कर चुके थे, और यद्यपि वे ध्वनि सिद्धान्त से पूर्णतः परिचित नहीं थे, परन्तु फिर भी आनन्दवदन का कहना है कि वे कम से कम उसके सीमान्त तक अवश्य पहुँच गए थे। अभिनवगुप्त ने पूर्ववर्ती आचार्यों में उदभट और वामन को साक्षी रूप माना है। उदभट का ग्रन्थ 'भामह विवरण' आज उपलब्ध नहीं है, अतएव हमें सबसे प्रथम ध्वनि-संकेत वामन के वक्रोक्ति विवेचन में ही मिलता है— 'सादृश्याल्लक्षणा वक्रोक्ति'। लक्षण में जहाँ सादृश्य गर्भित होता है वहाँ वह वक्रोक्ति कहलाती है। सादृश्य की यह व्यञ्जना ध्वनि के अन्तर्गत आती है, इसीलिए वामन को साक्षी माना गया है।

विद्वानों का मत है कि इसी की ११वीं शताब्दी के मध्य में ध्वन्यालोक की रचना हुई। 'ध्वन्यालोक' एक ही लेखक आनन्दवदन की कृति है, अथवा आनन्दवदन केवल कृत्तिकार थे, कारिका उनके पूर्ववर्ती या समसामयिक किसी अथवा आचार्य ने रची है इस विषय पर पण्डितों के विभिन्न मत हैं। डॉक्टर चुहलर और उनके अनुसरण पर डा० डे तथा प्राफेसर काणे आदि का मत है कि मूल ध्वनिकार और कृत्तिकार आनन्दवदन दो भिन्न व्यक्ति थे, उधर डॉ० शंकरन ने उनके प्रकार के अन्तर्साक्ष्य और बहिर्साक्ष्य के आधार पर सङ्कृत

आचार्यों की मान्यता को ही स्वीकार करते हुए दाना को एक माना है। यह विवाद अभी किसी निणय पर नहीं पहुँचा, अतएव हिंदी के विद्यार्थी का दसम उल्लेखन की आवश्यकता नहीं है—यहाँ हम इस समय तो बहुमत के सिद्धांतानुसार दाना का पृथक् ही मान लेते हैं।

‘द्वययाज्या’ एक युग प्रवर्तक ग्रन्थ था। उसके रचयिता ने अपनी असाधारण मेधा के बल पर एक ऐसे सावभौम सिद्धांत की प्रतिष्ठा की जो युग युग तक सर्वमान्य रहा। अब तक जो सिद्धांत प्रचलित थे वे प्रायः सभी एकांगी थे—अलंकार और रीति तो काव्य के बहिरंग का ही छूकर रह जाते थे, रस सिद्धान्त भी ण्द्रिय आनंद के प्रति उदासीन था। इसके अतिरिक्त उसमें दूसरा दाप यह था कि प्रबंध-काव्य के साथ तो उसका सम्बन्ध ठीक बैठ जाता था, परन्तु स्फुट छंदा के विषय में विभाव, अनुभाव व्यभिचारी आदि का संघटन सबत्र न हो मकन के कारण कठिनाई पड़ती थी, और प्रायः अत्यंत सुंदर पदों का भी उचित गौरव न मिल पाता था। ध्वनिकार में इन नुटियाँ का पहचाना और मभी का उचित परिहार करते हुए शब्द की तीसरी शक्ति व्यंजना पर आश्रित ध्वनि का काव्य की आत्मा घोषित किया। ध्वनिकार ने अपने सामने दो निश्चित लक्ष्य रखे हैं—१ ध्वनि सिद्धांत की निर्भात शब्दा में स्थापना करना तथा यह सिद्ध करना कि पूर्ववर्ती किसी भी सिद्धांत के अंतर्गत उसका समाहार नहीं हो सकता। २ रस अलंकार रीति, गुण और दाप विषयक सिद्धान्तों का मध्यम परीक्षण करते हुए ध्वनि के साथ उनका सम्बन्ध स्थापित करना, और इस प्रकार काव्य के एक सवांगपूर्ण सिद्धांत की रूपरेखा बनाना। वहन की आवश्यकता नहीं कि इन दोनों उद्देश्यों की पूर्ति में ध्वनिकार अपने वृत्ति लक्षक आनंदवदन की सहायता से सवथा सफल हुए हैं।

संक्षेप में, ध्वनि सिद्धांत इस प्रकार है काव्य की आत्मा ध्वनि है, अर्थात् काव्य में मुख्यतः वाक्याथ का नहीं बरन व्यंग्याथ का सौंदर्य होता है। ‘व्यंग्याथ की महत्ता के अनुपात में काव्य के तीन भेद हो सकते हैं—उत्तम अथवा ध्वनि काव्य, मध्यम अथवा गुणीभूतव्यंग्य काव्य और अधम अर्थात् चित्र काव्य। ध्वनि स्वयं तीन प्रकार की होती है—वस्तु ध्वनि अलंकार ध्वनि, और रस ध्वनि। इन तीनों में रस ध्वनि ही सर्वश्रेष्ठ है। इस प्रकार इन आचार्यों ने भी रस को ही सर्वश्रेष्ठ काव्य तत्त्व माना है, और जहाँ रस सवथा नि शेष है जैसे चित्र-काव्य में—वहाँ केवल वाग विकल्प की ही स्थिति मानी है। इसीलिए तो आधुनिक विद्वान ध्वनि सिद्धांत को रस सिद्धांत का ही विस्तार-सूत्र मानते हैं और यह बहुत अंश में ठीक भी है।

यह सब हाते हुए भी ध्वनि मम्प्रदाय इतना लोकप्रिय न होता यदि अभिनवगुप्त की प्रतिभा का वरदान उसे न मिलता । उनके 'लोचन' का वही गौरव है जो 'महाभाष्य' का है । अभिनव ने अपनी अतलदर्शी प्रज्ञा और प्रौढ़ विवेचना के द्वारा ध्वनि विषयक समस्त भ्रांतियाँ और आक्षेपाँ को निर्मूल कर दिया और उधर रस की प्रतिष्ठा का अकाट्य शब्दों में स्थित किया । अभिनव एक प्रकार से रसवादी ही थे । उन्होंने ध्वनि को प्रायः रस के सम्बन्ध से ही महत्त्व दिया है ।

परन्तु यह समझना अमंगल होगा कि ध्वनि सिद्धांत निर्विरोध स्थापित हो गया था । आनन्दवदन के उपरांत ही भट्टनायक ने व्यञ्जना के अस्तित्व का निषेध करते हुए भावकत्व और भोजकत्व दो काव्य शक्तियों की उद्भावना की । किन्तु अभिनवगुप्त ने मबन तर्कों द्वारा उनको अतगल प्रमाणित किया एवं व्यञ्जना की ही पुष्टि की । भट्टनायक के पश्चात् ध्वनिवाद को कुतव और महिमभट्ट जैसे पराक्रमी विराधियों का सामना करना पड़ा । कुतव ने ध्वनि को वक्रोक्ति के अंतर्गत ही ग्रहण करके उसको काव्य की आत्मा मानने से इन्कार कर दिया, उधर महिमभट्ट ने कहा कि व्यञ्जना की उद्भावना ही तत्त्व-मम्मत् नही है । शब्द की केवल दो ही शक्तियाँ मानी गई हैं—अभिधा और लक्षणा, यह तीसरी शक्ति व्यञ्जना कहाँ से जा गई ? वे स्वयं तो शब्द की केवल एक ही शक्ति मानते हैं—अभिधा, वास्तव में जिस व्यञ्जना कहाँ गया है, वह स्वतन्त्र शब्द शक्ति न होकर केवल अनुमान का ही एक विशेष भेद है—जिसे उन्होंने नाम दिया 'वाक्यानुभूति' । इसी वाक्यानुभूति के द्वारा सहृदय को रसानुभूति होती है । महिमभट्ट का यह सिद्धांत स्पष्ट ही श्री शङ्कर के अनुमितिवाद से प्रभावित था और उसी की तरह यह भी ग्राह्य न हो सका । भट्टनायक कुतव और महिमभट्ट के परामर्श हो जान पर ध्वनि का राज्य एक प्रकार से अकण्टक ही हो गया । परवर्ती आचार्यों में मम्मट ने लगभग सभी प्रचलित विचारों का खण्डन मण्डन करते हुए ध्वनि का विस्तृत विवेचन किया । ध्वनि के भेद प्रभेद बढ़ते बढ़ते अब १०,४४५ तक पहुँच गए थे । विश्वनाथ ने ध्वनि की अपेक्षा रस को अधिक महत्त्व देने का प्रयत्न किया परन्तु उनका विरोध पण्डितराज जगन्नाथ द्वारा बड़े जार में हुआ । पण्डितराज ने ध्वनिवारकृत काव्य के तीन भेदों में मनुष्य न होकर उनमें एक भेद 'उत्तमोत्तम' की ओर वृद्धि की । इस प्रकार गुणीभूतव्यंग्य का, जिसे कि ध्वनिवार ने निश्चित ही मध्यम काव्य-श्रेणी में रखा दिया था, उत्तम काव्य का गौरव प्राप्त हो गया । वास्तव में ध्वनि और रस सिद्धांतों का सम्बन्ध,

जिसका आरम्भ अभिनव ने ही कर दिया था, इस समय तक आते आते पूण हो चुका था, और अब आचार्य दोनों में विशेष भेद नहीं करते थे। हिन्दी रीति ग्रन्थों की जो परम्परा प्राप्त हुई, उसमें ध्वनि का रस में बहुत-कुछ अन्तर्भाव हो चुका था, इसलिए हिन्दी के आचार्यों ने ध्वनि का साधारण रूप से उल्लेख करते हुए रस का ही विवेचन किया है। फिर भी कुलपति, प्रतापसाहि आदि ने काव्य का जीवन ध्वनि को ही माना है, रस को नहीं।

ध्वनि का आधार और स्वरूप

ध्वनिकार ने अपने सिद्धांत का आधार वैयाकरणों के स्फोट में ग्रहण किया है। जिसके द्वारा अथ का प्रस्फुटन हो वही स्फोट है। यह स्फोट शब्द, वाक्य और समस्त प्रबन्ध का होता है। शब्द-स्फोट का एक उदाहरण लीजिए—गो शब्द में गं औ और विसर्ग ये तीन वण हैं—इन तीनों वणों में से गो का अर्थ वा- किसके द्वारा होता है? यदि यह कहे कि प्रत्यक् वण के उच्चारण द्वारा तो एक वण ही पर्याप्त होगा। शेष दो व्यर्थ हैं। और यदि यह कहें कि तीनों वणों के समुदाय के उच्चारण द्वारा तो वह असम्भाव्य है क्योंकि कोई भी वण ध्वनि दो क्षण से अधिक नहीं ठहर सकती, अर्थात् विसर्ग तक आते आते ग की ध्वनि का लोप हो जायगा, जिसके कारण तीनों वणों के समुदाय की ध्वनि का एक साथ होना सम्भव न हो सकेगा। अतएव अत्यन्त सूक्ष्म विवेचन के उपरान्त वैयाकरणों ने स्थिर किया कि अथबोध शब्द में स्फोट द्वारा होता है—अर्थात् पूरे वणों के मस्कार अन्तिम वण के उच्चारण के साथ संयुक्त होकर शब्द का अर्थबोध कराते हैं। यही स्फोट है, जिसका दूसरा नाम 'ध्वनि' भी है। जिस प्रकार पृथक् पृथक् वणों की आवाज सुनकर भी अर्थबोध नहीं होता वह केवल स्फोट या ध्वनि के द्वारा ही होता है, इसी तरह शब्दों का वाच्यार्थ ग्रहण करके भी काव्य के मौल्य का अनुभव नहीं होता—वह केवल व्यंग्यार्थ या ध्वनि द्वारा ही होता है, और व्यंग्यार्थ का बाध शब्द की अभिधा, लक्षणा से इतर एक तीसरी विशिष्ट शक्ति व्यञ्जना द्वारा होता है। शब्द-साम्य और व्यापार-साम्य के आधार पर इस प्रकार स्फोट से प्रेरित होकर ध्वनिकार ने अपने ध्वनि सिद्धांत की उदभावना की। उसे घण्टे पर घण्टे लगाने से पहले टकार होती है और फिर उसमें से मीठी प्रकार ध्वनि निकलती है। उसी प्रकार वाच्यार्थ को टकार और व्यंग्यार्थ को प्रकार समझना चाहिए। ध्वनि के मुख्य दो भेद हैं—(१) अभिधा मूलक, (२) लक्षणा-मूलक। अभिधा मूलक ध्वनि को विवक्षित-अर्थ-परवाच्य ध्वनि कहते हैं जिसके दो भेद हैं असन्ध्यक्रम और सन्ध्यक्रम—रसान्ति असन्ध्य

क्रम के अन्तर्गत जात है। लक्षणा मूलक ध्वनि को अविवक्षित-वाच्य ध्वनि कहते हैं। उसके भी दो भेद हैं—(१) अर्थान्तर सङ्गमित वाच्य, (२) अत्यन्त निरस्युत-वाच्य। आगे इनके अनेक भेद प्रभेद हुए हैं।

व्यजना शक्ति

ध्वनि सिद्धान्त का सम्पूर्ण भवन व्यजना शक्ति के आधार पर खड़ा हुआ है, परन्तु पूछा जा सकता है कि इस नवीन उदभावित शक्ति का भी कोई आधार है या नहीं। और वास्तव में ध्वनि के विराधिया न—भट्टनायक और महिमभट्ट न—पहला आक्रमण व्यजना पर ही किया भी। परन्तु व्यजना का आधार अत्यन्त सुदृढ़ था और वह इन सभी आघातों के उपरांत भी अटल रहा। एक तो व्यजना की उदभावना और नामकरण चाह ध्वनिकार ने ही किया था, परन्तु उसका प्रयोग जारम्भ से ही हो रहा था। पर्यायोक्ति, अप्रस्तुत, प्रशसा, व्याजस्तुति—जैसे वक्रतामूलक अलंकारों में अधबोध व्यजना के ही द्वारा सम्भव था। उदाहरण के लिए 'न स सकुचित पथा येन बाली हतो गत' में अभिधा तो इतना ही कहकर मौन हो जाती है कि जिस पथ से बाली यमपुर गया है वह सकुचित नहीं हुआ, लक्षणा सकुचित का आशय अधिक से-अधिक स्पष्ट कर देगी परन्तु वास्तविक अर्थ की कि 'जिस प्रकार बाली मारा गया है उसी प्रकार तुम भी मारे जा सकते हो, प्रतीति कस जाती है? इसके लिए व्यजना की सत्ता मानना अनिवार्य है क्योंकि इसका ज्ञान शब्द के द्वारा ही होता है। यह तो रही अभावमूलक युक्ति। भावमूलक तर्कों द्वारा भी व्यजना की मान्यता स्थापित की जा सकती है शब्द शक्ति के इस प्रचलित उदाहरण का ही लाजिए गमाया घोष'। यहाँ अभिधा द्वारा वाच्यार्थ है 'गंगा पर घर' परन्तु चूँकि गंगा प्रवाह पर घर की स्थिति अकल्पनीय है अतः अभिधा का बोध होने पर लक्षणा की सहायता से सामीप्य के कारण इसका अर्थ हुआ गंगा के किनारे। परन्तु वक्ता ने 'गंगा के किनारे' न कहकर 'गंगा पर' कहा इसका क्या प्रयोजन है? इसका प्रयोजन यह है कि वह ऐसा कहकर उम्र घर के शत्य, पवित्रता आदि गुणा का बोध कराना चाहता है। यदि ऐसा ही होता तो यह प्रयोग ही निष्प्रयोजन है और यदि ऐसा होता है तो उसका बोध कराने के लिए अभिधा और लक्षणा के अतिरिक्त तीसरी शब्द शक्ति व्यजना की भी सत्ता माननी पड़ेगी।

ध्वनिकार, अभिनावमुक्त और वाद में मम्मट आदि आचार्यों ने अनेक अकाट्य तर्कों द्वारा व्यजना का प्रतिपादन किया है जिसका सारांश सेठ कहेयालाल पोद्दार के शब्दों में यह है

१ जैसा कि ऊपर के उदाहरण से स्पष्ट है लक्षणा में जो प्रयोजन रूप व्यंग्याय होता है, जिसके लिए लक्षणा की जाती है, उसका बोध लक्षणा द्वारा न होकर केवल व्यंग्याय द्वारा ही हो सकता है।

२ असलक्ष्य क्रम-व्यंग्य में रस भावादि व्यंग्य रहते हैं जो न तो अभिधा के वाच्याय हैं न लक्षणा के लक्ष्याय।

३ समान अर्थ के बोधक शब्दों का अभिधेयाय सब एक ही होता है परन्तु व्यंग्याय भिन्न हो सकते हैं।

४ प्रकरण, वक्ता, बोधक स्वरूप, काल, आशय, निमित्त काय, सख्या और विषय आदि के अनुसार व्यंग्याय प्रायः वाच्याय से भिन्न हो जाता है। उदाहरण के लिए, 'मूर्यास्त हो गया' इस वाक्य का वाच्याय तो सभी के लिए एक ही होगा परन्तु व्यंग्याय प्रकरण आदि के अनुसार भिन्न भिन्न रूप में प्रतीत होगा।

५ वाच्याय और व्यंग्याय में काल भेद सब रहता है, अर्थात् वाच्याय का बोध प्रथम और व्यंग्याय का बाद में होता है।

६ वाच्याय केवल शब्द में ही रहता है पर व्यंग्याय शब्द के एक अंश, शब्द के अर्थ और वर्णों की स्थापना विशेष में भी रहता है। ✓

७ वाच्याय केवल व्याकरण आदि के ज्ञान मात्र से ही हो सकता है, परन्तु व्यंग्याय केवल विशुद्ध प्रतिभा द्वारा काव्य मार्मिकों को ही भासित हो सकता है।

८ वाच्याय से केवल वस्तु का ही ज्ञान होता है पर व्यंग्याय में चमत्कार (आनन्द का आस्वादन) उत्पन्न होता है।

महिममट्ट न व्यंग्याय का स्वतन्त्र न मानकर केवल अनुमेय ही मानता है। वे कहते हैं कि जिसे व्यंग्याय की मिट्टि व्यंग्यता के द्वारा की जाती है वह वास्तव में अनुमान के द्वारा ही होती है अर्थात् वाच्याय और तथाकथित व्यंग्याय में तिरंग त्रिणी सम्बन्ध है। हमारे उत्तर में मम्मट का बयान है कि सब एक ऐसा नहीं होता, ऐसा भी प्रायः होता है कि यह वाच्याय रूप तिरंग (मापन इतु) निश्चयामय न होकर अनैकान्तिक (अभिप्रायी) की है और उसमें त्रिणी (माध्य) की मिट्टि न है। अतएव व्यंग्याय का सब अनुमेय संग मान सकते हैं ?^१

यह भी हमका स्पष्ट प्रतिपाद यही है कि अनुमान में मापन न माध्य की

सिद्धि तक के आधार पर होती है, पर ध्वनि में वाच्याथ से व्यंग्याथ की प्रतीति तक के सहारे नहीं होती। यह प्रत्यक्ष है इसमें प्रमाण की आवश्यकता नहीं।

ध्वनि और रस

भरत ने रस की परिभाषा की है विभाव, अनुभाव, सचारी आदि के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है। इससे स्पष्ट है कि काव्य में केवल विभाव, अनुभाव आदि का ही कथन होता है। उनके संयोग के परिपाक रूप रस का नहीं—अर्थात् रस वाच्य नहीं होता। इतना ही नहीं रस का वाचक शब्दों द्वारा कथन एक रस-दोष भी माना जाता है, रस केवल प्रतीत होता है। दूसरे, जैसे कि अभी व्यञ्जना के विषय में कहा गया किसी उक्ति का वाच्यार्थ रस प्रतीति नहीं करता। केवल अर्थ-बोध कराता है। रस सहृदय की हृदय स्थित वासना की आनन्दमय परिणति है जो अर्थबोध से भिन्न है। अतएव उक्ति द्वारा रस का प्रत्यक्ष वाचन नहीं होना अप्रत्यक्ष प्रतीति होती है—पारिभाषिक शब्दों में 'व्यञ्जना' या 'ध्वनन' होता है। इसी तक से ध्वनिकार ने उसे केवल रस न मानकर रस ध्वनि माना है। ध्वनि के अनुसार जो उत्तम, मध्यम और अधम काव्य माने गए हैं उनमें उत्तम काव्य के तीन भेद हैं—रस ध्वनि, वस्तु ध्वनि और जनकार ध्वनि। इनमें रस ध्वनि सर्वश्रेष्ठ है। इस प्रकार रस ध्वनि इस सिद्धांत के अनुसार काव्य का सर्वश्रेष्ठ तत्त्व है। शास्त्रीय दृष्टि से ध्वनि और रस का यही सम्बन्ध है।

अब मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखिए। मनोविज्ञान के अनुसार कविता वह साधन है जिसके द्वारा कवि अपनी रागात्मक अनुभूति को सहृदय के प्रति सवेद्य बनाता है। सवेद्य बनाने का अर्थ यह है कि कवि उसको इस प्रकार अभिव्यक्त करता है कि सहृदय को केवल उसका अर्थबोध ही नहीं होता, बल्कि उसके हृदय में समान रागात्मक अनुभूति का संचार भी हो जाता है। इस रीति से कवि सहृदय को अपने हृदय रस का बोध न कराकर भवेदन करता है। इसका तात्पर्य यह हुआ कि सहृदय की दृष्टि से रस सवेद्य है बोध्य अर्थात् वाच्य नहीं। यह एक साध्य सिद्ध हो जाने के उपरान्त, अब प्रश्न उठता है कि कवि अपने हृदय रस को सहृदय के लिए सवेद्य किस प्रकार बनाता है? इसका उत्तर है भाषा के द्वारा, परन्तु उसे भाषा का साधारण प्रयोग न करके (क्योंकि हम देख चुके हैं कि साधारण प्रयोग तो केवल अर्थ-बोध ही कराता है) विशेष प्रयोग करना पड़ता है, अर्थात् शब्दों को साधारण 'वाचक रूप' में प्रयुक्त न करके विशेष 'चित्र रूप' में प्रयुक्त करना पड़ता है।

चित्र-रूप से तात्पर्य यह है कि वे श्रोता के मन में भावना का जो चित्र जगाएँ वह क्षीण और धूमिल न होकर पुष्ट और भास्वर हो, और यह काव्य कवि की कल्पना शक्ति की अपेक्षा करता है, क्याकि कवि कल्पना की सहायता के बिना महदय की कल्पना में यह चित्र साकार कैसे होगा ?

दूसरे शब्दा में, हम कह सकते हैं कि यह 'विशेष प्रयोग भाषा का कल्पनात्मक प्रयोग है। अपनी कल्पना शक्ति का नियोजन करके कवि भाषा—शब्दों—को एक ऐसी शक्ति प्रदान कर देता है कि उनको सुनकर सहस्रों को केवल अथबोध ही नहीं हाता बरन उनके मन में एक अतिरिक्त कल्पना भी जग जाती है जो परिणति की अवस्था में पहुँचकर रूप-संवेदन में विशेष रूप से सहायक होती है। शब्द की इस अतिरिक्त कल्पना जगाने वाली शक्ति को ही ध्वनिकार ने 'ध्वजना' और रस के इस संवेद्य रूप को ही 'रस ध्वनि' कहा है। ध्वनि स्थापना के द्वारा वास्तव में ध्वनिकार ने काव्य में कल्पना तत्त्व के महत्त्व की ही प्रतिष्ठा की है।

ध्वनि में अर्थ सिद्धांतों का समाहार

जैसा कि आरम्भ में ही कहा जा चुका है ध्वनिकार जिसे दो उद्देश्या को नजर धले थे, उनमें से एक अर्थ मन्त्री प्रचलित सिद्धांतों का ध्वनि में समाहार करना भी था और वास्तव में वाद में ध्वनि सिद्धांत की समभावता का मुख्य कारण भी यही हुआ। ध्वनि को उठाने इतना व्यापक बना दिया कि उसमें न केवल उनके पूर्ववर्ती रस गुण, रीति अलंकार आदि का ही समाहार हो जाता था बरन उनके परवर्ती वक्रोक्ति, औचित्य आदि भी उससे बाहर नहीं जा सकते थे। इसकी सिद्धि दो प्रकार से हुई—एक तो यह कि रस की भाँति रीति, अलंकार, वक्रता आदि भी व्याप्य ही रहते हैं। वाचक शब्द द्वारा न तो माधुर्य आदि गुणों का कथन हाता है न वंदनों आदि रीतियों का, न उपमा आदिक अनकारों का और न वक्रता का ही। ये सब ध्वनि रूप में ही उपस्थित रहते हैं। दूसरे गुण रीति अलंकार आदि तत्त्व प्रत्यक्षतः अर्थात् सीधे वाच्यार्थ द्वारा मन का आह्लाद नहीं देते। अतएव ये सभी उसी के सम्बन्ध से उसी का उपकार करते हुए अपना अस्तित्व मायक करते हैं। इसके अतिरिक्त इन सबका महत्त्व भी अपने प्रत्यक्ष रूप के कारण नहीं है बरन ध्वन्यार्थ के ही कारण है क्योंकि जहाँ ध्वन्यार्थ नहीं हागा वहाँ ये आत्मा विहीन पंच तत्त्वा अथवा आभूषण आदि के समान ही निरर्थक हागे। इसलिए ध्वनिकार न इन्हें ध्वन्यार्थ रूप अंगों के अंग माना है। इनमें गुणों का सम्बन्ध चित्त की द्रुति दीप्ति आदि में है अतएव ये ध्वन्यार्थ के साथ (जो मुख्यतः रस ही हाता है) अन्तरंग रूप

मे सम्बद्ध है जैसे कि शौर्यादि आत्मा के साथ । रीति अर्थात् पद सघटना का सम्बन्ध शब्द-अर्थ से है, इसलिए वह काव्य के शरीर से सम्बद्ध है । परन्तु फिर भी जिम प्रकार कि सुन्दर शरीर संस्थान मनुष्य के बाह्य व्यक्तित्व की शोभा बढ़ाता हुआ वास्तव में उसकी आत्मा का ही उपकार करता है इसी प्रकार रीति भी अतः काव्य की आत्मा का ही उपकार करती है । अलंकारों का सम्बन्ध भी शब्द-अर्थ से ही है, परन्तु रीति का सम्बन्ध स्थिर है, अलंकारों का अस्थिर, अर्थात् यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक काव्य शब्द में अनुप्रास या किसी अन्य शब्दालंकार का और प्रत्येक प्रकार के काव्य में उपमा या किसी अन्य अर्थालंकार का चमत्कार नित्य रूप में वर्तमान ही हो । अलंकारों की स्थिति आभूषणों की सी है जो अनित्य रूप में शरीर की शोभा बढ़ाने हुए अतः आत्मा के सौन्दर्य में ही वृद्धि करत है क्योंकि शरीर सौन्दर्य की स्थिति आत्मा के बिना सम्भव नहीं है । शब्दों के लिए सभी आभूषण व्यर्थ होते हैं । (यहाँ यह स्पष्ट कर देना उचित होगा कि ध्वनिकार ने अलंकार को अत्यन्त सकुचित अर्थ में ग्रहण किया है । अलंकार का व्यापक रूप में ग्रहण करने पर अर्थात् उसके अन्तर्गत सभी प्रकार के उक्ति चमत्कारों का ग्रहण करने पर चाहें उसका नामकरण हुआ हो या नहीं, चाहें वह लक्षणा का चमत्कार हो अथवा यजना का—जैसा कि कुन्तक ने वक्रोक्ति के विषय में किया है, उसका न तो शब्द-अर्थ का अस्थिर अर्थ सिद्ध करना ही सरल है, और न अलंकार अलंकार में इतना स्पष्ट भेद ही किया जा सकता है ।)

उपसंहार

वास्तव में हमारे माहित्य शास्त्र में सम्प्रदायों की जो यह प्रतिष्ठा दीता खड़ी हो गई, उसका मूल कारण यही था कि हमारे आचार्य जलकाय-अलंकार—आत्मा-शरीर—में न केवल व्यवहार रूप से ही बल्कि तत्त्व रूप से भी अत्यन्त स्पष्ट भेद मानकर चले हैं । रस, अलंकार, रीति, ध्वनि और वक्रोक्ति ये पाँच पृथक् सिद्धांत नहीं हैं बल्कि मूलतः केवल दो ही सिद्धांत हैं—रस और रीति अथवा रस और अलंकार । एक केवल आत्मा को ही सम्पूर्ण महत्त्व दे देता है, दूसरा केवल शरीर को । रस और ध्वनि मूलतः रस के ही अन्तर्गत आ जाते हैं और ये आत्मवादी हैं, अलंकार, रीति और वक्रोक्ति तत्त्वतः रीति अथवा अलंकार के अन्तर्गत आते हैं (शुक्लजी ने 'रीति' नाम ही अधिक उपयुक्त माना है, जो वाग्मय में अलंकार की अपेक्षा अधिक सगत एवं स्पष्ट है ।) और ये शरीरवादी हैं । आत्मा और शरीर की सापेक्षित अनिवार्यता स्वतः सिद्ध है यदि आत्मा के बिना शरीर निरर्थक है तो शरीर के बिना आत्मा का

भी कोई मूल अस्तित्व नहीं है। यही बात रस और रीति के सम्बन्ध में घटती है। भाव का सौन्दर्य उक्ति के सौन्दर्य से निरपेक्ष कम हो सकता है इसी प्रकार उक्ति का सौन्दर्य भी भाव के सौन्दर्य से निरपेक्ष नहीं हो सकता उक्ति के सौन्दर्य में मैं केवल कौतूहल या तमाशा करने वाले चमत्कार को, जिधामन, कुतूहल आदि ने भी अत्यन्त हेय माना है, परिगणित नहीं करता, यथा वह सभी दशाओं में सहृदय या अनुरजन नहीं कर सकता। इसलिए तत्त्व में रस और रीति सम्प्रदाय एक दूसरे के विरोधी किसी प्रकार भी नहीं। सकते। ये तो एक दूसरे के पूरक एक अयो-याधित हैं और इसलिए प्रतिपाद करते हुए भी ये एक दूसरे के महत्त्व को किसी न किसी रूप में स्वीकार करते रहे हैं।

नायिका भेद

पूर्व धृति

नायिका भेद को लेकर सस्कृत साहित्य शास्त्र में कोई नवीन वग नहीं उठ खड़ा हुआ। उसका कोई विशेष महत्त्व भी नहीं था। आरम्भ में केवल नाट्य शास्त्रों में ही नायक नायिका का वर्गीकरण एवं उनके भेद प्रभेदों का वर्णन होता था, जिससे कि नाटककार अपने पात्रों के शील, मर्यादा का जाति से अतः तक उचित रीति से निर्वाह कर सके। परन्तु बाद में जब रस की प्रतिष्ठा हुई गई और रसों में भी शृंगार को रस राजत्व प्राप्त हो गया तो शृंगार के आलम्बन रूप नायक नायिका का भी विशेष महत्त्व दिया जाने लगा और उनका विस्तृत वर्णन होने लगा। नाट्य सम्बन्धी ग्रन्थ तो मुख्यतः दो ही हैं—एक भरत का 'नाट्य शास्त्र' दूसरा धनञ्जय का 'दशरूपक'। 'नाट्य शास्त्र' के अथ्य अंगों की भाँति नायिका भेद का भी प्रथम निरूपण भरत ने किया है। 'नाट्य शास्त्र' के बाइसवें अध्याय में नायिका भेद की लगभग समस्त सामग्री किसी न किसी रूप में मिल जाती है। उसमें मुख्य विषय के अतिरिक्त हास, मान मोचन के उपाय दूती आदि अथ्य सब प्रसंगों का भी विस्तृत वर्णन है। भरत के अनुसार प्रकृति के विचार में स्त्रियाँ तीन प्रकार की होती हैं—उत्तमा, मध्यमा और अधमा

समासतस्तु प्रकृतिस्त्रिविधा परिकीर्तिता ।

पुरुषाणामथ स्त्रीणामुत्तमाधममध्यमा ॥ ना० शा० ३४।१२

फिर (उनको अवस्थाानुसार) आठ भेदों में विभक्त किया जा सकता है

तत्र वासकसञ्ज्ञा वा विरहोत्कण्ठितापि वा ।

स्थाधीनपतिका वापि कलहान्तरितापि वा ॥

लण्डिता विप्रलम्भा वा तथा प्रोषितभतृका ।

तथाभितारिका ध्रुव इत्यष्टौ नायिका स्मृता ॥

—नाट्यशास्त्र २२।२०३, २०४

इसके आगे भरत ने स्त्रिया के फिर तीन भेद किए हैं—वेश्या, कुलजा और प्रेय्या (जा वास्तव में सामान्या, स्वकीया और परकीया के प्रकारांतर ही हैं) । उधर नायक के धीर ललित आदि भेदा के समानांतर भी उहान नायिकाओं के चार भेद माने हैं । अतः म, राजाओं के अन्तर्पुर का वर्णन करते हुए महादेवी, दवी स्वागिनी से लेकर अनुचारिका, परिचारिका, आदि तक का विस्तृत उल्लेख है । परवर्ती आचार्यों ने प्रकृति भेद, अवस्था भेद, तथा कम भेद का तो ज्या-का त्या ग्रहण कर लिया है । हाँ, धीर ललित आदि भेदा का उहान नायिका तक ही सीमित रखा है । अतः पुरवासिनी, महादेवी, दवी, जादि भी धीरे धीरे किसी-न किसी व्याज से नायिका-भेद में अन्तर्भूत हो गई ।

धनजय का विवचन स्वभावतः ही भरत की अपेक्षा अधिक व्यवस्थित और पूरा है—वास्तव में उनसे पूर्व रद्रट और रद्रभट्ट उसका व्यवस्था और विधान दे चुके थे । धनजय ने भरत के प्रकृति कम और अवस्था भेदा के अतिरिक्त धीरादि भेद भी दिए हैं, और वय भेद का भी पूरा विस्तार किया है ।

वय भेद—मुग्धा—१ वयोमुग्धा

२ काममुग्धा

३ रतिवामा

४ कापमृदु

मध्या—१ यौवनवती

२ कामवती

प्रगल्भा—१ गाढ यौवना

२ भाव प्रगल्भा

३ रति प्रगल्भा^१

इनके अतिरिक्त काव्य शास्त्र के जय आचार्यों ने भी रस प्रसंग के अंतर्गत नायिका भेद का उपयुक्त वर्णन किया है—इनमें क्षेमद्र, केशव मिश्र और विशेष रूप से विश्वनाथ उल्लेखनीय हैं । विश्वनाथ का विवेचन धनजय की भी अपेक्षा अधिक सूक्ष्म और विस्तृत है । (शायद धनजय से ही सकत

ग्रहण करके) उ हाने मुग्धा, मध्या और प्रौढा के और भी सूक्ष्म अवातर भेद किए हैं

मुग्धा—(१) प्रथमावतीणयीवना, (२) प्रथमावतीणमदनविनारा,
(३) रतिवामा, (४) मातृदु, (५) समधिकलज्जावती ।

मध्या—(१) विचित्रसुरता, (२) प्रहृष्टस्मरा, (३) प्रहृष्टयीवना,
(४) ईषत प्रगल्भवचना, (५) मयमग्रीडिता ।

प्रगल्भा—(१) स्मराघा, (२) गाढतारुण्या, (३) समस्तरतकोविदा,
(४) भावोनता, (५) दरव्रीडा, (६) आक्रान्तायका ।^१

नायिका के अलंकारों की सरया विश्वनाथ ने दस सँ अठारह तक पहुँचा दी है ।

परन्तु ये ग्रंथ तो आधार मात्र रहे । नायिका भेद की जो परिपाटी चली, उसका आदिम ग्रंथ रघुभट्ट का 'शृंगार-तिलक' ही माना जा सकता है, क्योंकि वहाँ काव्य शास्त्र का सबसे प्रथम ग्रंथ है जिसमें शृंगार को मुख्य रस मान कर उसके अंग उपागा अर्थात् सम्भोग विप्रलम्भ, नायक नायिका काम-दशा, मान माचन के उपाय आदि की स्वतन्त्र रूप सँ व्याख्या मिलती है । 'शृंगार तिलक' के बाद इस प्रकार का दूसरा ग्रंथ भोज का शृंगार प्रकाश है, जिसमें शृंगार ही एक रस माना गया है । भोज ने भी उपयुक्त सभी प्रसंगा का अपनी विस्तार प्रिय शैली में 'अग्नि पुराण' के अनुसरण पर बीम परिच्छेदा में विस्तृत विवचन किया है । इसके बाद सँ इन शृंगार परक ग्रंथों की सड़ी लग गई और न जान कितने छोटे माटे ग्रंथों का प्रणयन हुआ, जिनमें शारदातनय का भाव प्रकाश, शिगमूपाल का 'रमाणव' और भानुदत्त के दो ग्रंथ 'रस तरंगिणी' और 'रस मजरी', विशेष महत्त्वपूर्ण हैं । इनमें सबसे व्यवस्थित ग्रंथ है रस मारी जो हिन्दी नायिका भेद का मूलधार है ।

भानुदत्त ने अपने पूर्ववर्ती सभी ग्रंथों का उचित परीक्षण करने के उपरान्त नायिका भेद का सर्वोत्तम बना दिया है । इसमें सन्देह नहीं कि उन्होंने उसका अत्यधिक विस्तार किया है परन्तु साथ ही विश्वनाथ आदि के कतिपय अनावश्यक भेदों का यथास्थान काट-छाँट भी दिया है । भानुदत्त का काव्य शास्त्र के उन्नायक आचार्यों में तो कोई स्थान नहीं है किन्तु उनकी दृष्टि अत्यन्त विपद और स्वच्छ थी । उनका रस और नायिका भेद का विवेचन अधिक मौलिक न हान हुए भी अत्यन्त स्पष्ट और सागोपाग है । इसलिये तो उत्तरकालीन

वर्ष शिक्षा प्रणेताओं में वे सबसे अधिक लोकप्रिय हो गए। हिन्दी में आरम्भ से ही उनका प्रत्यक्ष प्रभाव लक्षित होता है। कृपाराम की 'हिततरंगिणी', नन्ददास की 'रसमञ्जरी' चिन्तामणि का कविवुलकल्पतरु' मतिराम का 'रस राज', दद का 'भाव विलास' रमलीन का 'रसप्रवाह', बनीप्रवीन का 'नवरस-तरंग', पद्माकर का 'जगद्विनाद' आदि प्रायः समस्त शुद्ध रसग्रन्थ 'रस-तरंगिणी', और 'रसमञ्जरी' का अत्यन्त स्पष्ट रूप में प्रभावित हैं। इनमें स्थान-स्थान पर भानुदत्त का उल्लेख और कहीं-कहीं सीधा अनुवाद मिलता है। ऐसा प्रतीत होता है कि मध्य युग में भानुदत्त के उपयुक्त दाना ग्रन्थ पाठ्य ग्रन्थ के रूप में पढ़े जाते थे। 'रसमञ्जरी' में मुग्धा के केवल तीन भेद माने गए हैं

- १ अकुरित यौवना (नात-यौवना और अनात यौवना),
- २ नवाढा, और
- ३ विश्रब्ध-नवाढा।

मध्या का कोई अवान्तर भेद स्वीकार नहीं किया गया और प्रगल्भा के केवल दो ही भेद ग्रहण किए गए हैं—(१) रतिप्रीता, (२) आनन्दारम सम्माह्व।

विश्वनाथ ने परकीया के केवल दो भेद माने हैं (१) परोढा, (२) कमका, परन्तु भानुदत्त ने परोढा के प्रमुख ६ भेद और उनमें से कई भेदों के अवातर भेद कर दिए हैं

- परोढा १ गुप्ता [(अ) भूत, (आ) भविष्यत, (इ) वर्तमान]
- २ विदग्धा [(अ) वाग्विदग्धा (आ) क्रिया विदग्धा]
- ३ लक्षिता,
- ४ कुलटा,
- ५ अनुशयना —
- $$\left\{ \begin{array}{l} १ वर्तमान स्थान विघट्टना \\ २ भावी स्थान \\ ३ संकेत-स्थान-नष्टा \end{array} \right\}$$

६ मुदिता।

इसी प्रकार अवस्था भेदों में मुग्धा, मध्या प्रगल्भा, परकीया और सामाया सभी का समाहार करते हुए—उनमें अभिसारिका के तीन अवातर भेद कर डाले हैं

अभिसारिका—(१) ज्योत्स्नाभिसारिका, २ दिवाभिसारिका,
३ तमोभिसारिका)

और प्रोपित-मतका के अतगत प्रोत्स्य मतका का भी उल्लेख किया है। उधर वगक्रम में भी विस्तार हुआ है। उदाहरण के लिए

दशानुसार—१ अय सभाग दु खिता, २ वत्राविन गविता (प्रेम गविता),
३ मावती । (सौन्दर्य-गविता)

पति प्रेमानुसार—१ ज्येष्ठा, २ वनिष्ठा ।

अशानुसार—१ दिव्य, २ अदिव्य, ३ दिव्यादिव्य ।

आगे चलकर श्री रूप गोस्वामी न शृंगार रस के इन प्रसंगा की भक्ति परक व्याख्या करते हुए उनका एक नया रूप ही दे डाला । उन्होंने वैष्णव सिद्धांत के अनुसार जीवन में मुख्य रस माना उज्ज्वल या माधुर्य । भक्ति के पाँच भेद हैं—शांत, दास्य, सख्य, वात्सल्य और माधुर्य । इनमें माधुर्य सबसे प्रमुख है—इसी का उद्देश्य भरत के अनुसार उज्ज्वल रस कहा है जो वास्तव में शृंगार का ही धार्मिक रूप है । इसका स्थायी भाव है कृष्ण रति, और आस्वादयिता है भक्त । शृंगार के भेद प्रभेदा और समस्त नायिका भेद को लेकर न राधा कृष्ण की प्रणय लीला के अनुसार ही घटाया है । यह उज्ज्वल रस लौकिक अथवा ऐंद्रिक अनुभूतियों से सम्बंध न रखकर आध्यात्मिक अनुभूतियों से सम्बंध रखता है ।

इन लेखकों ने रस शास्त्र के विवेचन में किसी प्रकार की मौलिक उद्भावनाएँ नहीं की । वास्तव में इनका सम्बंध भी काव्य शास्त्र की अपेक्षा काम शास्त्र से ही अधिक था । फिर भी आलोचक चाहें य अछे न रहें हाँ, पर तु इनकी रसिकता में सन्देह नहीं किया जा सकता । उन्होंने बैसे भी आलोचना की अपेक्षा वर्गीकरण ही अधिक किया है । अपनी और लोक की रुचि के अनुसार उन्होंने शृंगार रस को ले लिया और उसी के विभिन्न अंगों के सूक्ष्माति सूक्ष्म भेद और अवांतर भेद करते रहे । इनका मूल उद्देश्य, जैसा कि रसभट्ट ने स्वयं कहा है, उदीयमान कवियों को शृंगार के छंद रचने की शिक्षा देना और उससे भी अधिक साधारण रसिका का मनोरंजन एक नानवदन करते हुए गाँठी की शाभा बढ़ाना था—‘कि गाँठी मण्डन हत शृंगार तिलक विना’ ।

नायिका भेद का मनोवैज्ञानिक आधार

सबसे पूर्व नायिका के साधारण लक्षण को ही लीजिए—“नायक की ही भाँति त्याग, वृत्तित्व, कुलीनता, लक्ष्मी रूप, यौवन, चातुर्य, विदग्धता, तज और उसके साथ ही शील आदि के गुण से युक्त, अनुराग की पात्र स्त्री काव्य की नायिका होती है ।” नायिका का उपयुक्त गुणों से अलंकृत मानने का मूल कारण हम रस के साधारणीकरण सिद्धांत में मिलेगा । साधारणीकरण मुख्यतः आलम्बन का ही होता है । अतएव शृंगार की आलम्बन नायिका का स्वरूप ऐसा होना चाहिए कि वह सभी के रति भाव की आलम्बन हो सके । इसी

दृष्टि से उसमें उपयुक्त गुणा का अनिवार्य मानकर उसके अन्तर्बाह्य को आवृत्त रूप दिया गया है। इस प्रकार काव्य में स्थूलतः किसी प्रकार वाणी अथवा कर्म द्वारा मर्यादा उल्लंघन की आज्ञा नहीं रहती।

जैसा कि मैं ऊपर कहा है, नायिका के इन भेद प्रभेदा का आधार मनीषाज्ञानिक दृष्टि से अधिक पुष्ट नहीं है, परन्तु उसे सवथा अनगल फिर भी नहीं कहा जा सकता। तात्पर्य यह है कि यह विभाजन नारी की आन्तरिक मनोवृत्तियों से सम्बद्ध किसी एक निश्चित एवं सव्याप्त आधार को लेकर नहीं किया गया, परन्तु उसके पीछे कोई आधार या सगति ही न हो यह बात भी नहीं है। वास्तव में, यहाँ हमें विभिन्न आधारों की सृष्टि मिलती है, जो अधिकांश में जीवन के बाह्य रूपों पर आश्रित हैं। प्राचीन आचार्यों ने नायिका भेद के विभिन्न आधार माने हैं

१ जाति—पद्मिनी, शशिनी इत्यादि।

२ कर्म—स्वकीया, परकीया, सामाया।

३ पति का प्रेम—ज्वला, कनिष्ठा।

४ वय—मुग्धा, मध्या, प्रौढा।

५ मान—धीरा, अधीरा, धीराधीरा।

६ दशा—अथ सुरति दुःखिता मानवती और गर्विता।

७ काल (अवस्था)—प्रोषित पतिव्रता, कलहात्तरिता, खण्डिता, अभिसारिका, आदि।

८ प्रकृति या गुण—उत्तमा, मध्यमा, अधमा।

आइए इनकी एक-एक करके परीक्षा करें। पहले आधार को नाम दिया गया है जाति। वास्तव में नायिकाओं का यह वर्ग और इसका यह नाम दाना ही 'कामशास्त्र' से लिए गए हैं। 'कामशास्त्र' में यह भेद स्त्री की काम-सम्बन्धी प्रतिक्रियाओं को लेकर, जो कि उसकी प्रकृति और शारीरिक स्थिति पर निर्भर रहती हैं, किए गए हैं। माधारणतः संस्कृत में जाति एक अत्यन्त व्यापक शब्द है यहाँ उसका प्रयोग शास्त्र के पारिभाषिक रूप में किया गया है जिसमें जाति के लिए कोई स्थान नहीं है। वैसे यह जाति विभाजन बहुत-कुछ प्रकृति वही आधार पर किया हुआ है। वर्ग और जाति का अर्थ है यहाँ 'प्राकृतिक वर्ग'। दूसरे वर्ग के लिए कर्म शब्द का प्रयोग है। यह शब्द वास्तव में अध-व्यक्त है। कर्म से तात्पर्य शायद नारी धर्म की दृष्टि से अनुचित-उचित कर्म का है। अपने पति में अनुरक्त होना नारी का धर्म है और यह उसके लिए उचित कर्म है, दूसरे पति से प्रेम करना अनुचित कर्म है और धर्म

के लिए वार विलास करना नीच कम है। इस प्रकार अथ बैठ ता जाता है परन्तु शब्द में सम्मन अथ ध्वनन की शक्ति नहीं है। कम शब्द से कुछ व्यवसाय-कर्म (Profession) की गयी जाती है, जो कि सामान्या के लिए तो ठीक है परन्तु स्वकीया, परकीया के लिए उपयुक्त नहीं है। वस्तुतः नायिका के ये तीन भेद नायक नायिका के सामाजिक सम्बन्ध का लेकर चले हैं। यदि यह सम्बन्ध वैध अर्थात् लाक-वेद सम्मत वैवाहिक सम्बन्ध है तो नायिका स्वकीया है, यदि अवैध अर्थात् लाक वेद विरुद्ध स्वतन्त्र प्रेम का सम्बन्ध है तो नायिका परकीया है, और यदि यह सम्बन्ध प्रेम का आदान प्रदान न होकर व्यावसायिक है तो वह सामान्या है। कम शब्द की इसी अभ्याप्ति के कारण कृपाराम ने लाकरीति और दास में 'धर्म' शब्द का प्रयोग किया है, जो निस्मदेह ही अधिक साधक है। ज्येष्ठा वनिष्ठा का ध्यमात्र आधार नायिका के प्रति पति के प्रेम की 'यूनता-अधिकता' ही है परन्तु यह वर्गीकरण अत्यन्त गौण है। चौथे वग का आधार माना गया है वय भेद। यहा वय का आधार तो एक प्रकार से स्वतः स्पष्ट ही है परन्तु वय के साथ साथ रति प्रसंग के प्रति नायिका के दृष्टिकोण में जो परिवर्तन होता जाता है वास्तविक महत्त्व उसका है। फिर भी वय से अधिक उपयुक्त एक शब्द शायद और नहीं मिलेगा। आग धीरादि भेद है जिनका आधार माना गया है नायिका का मान अथवा ईश्या कोप, जिसका सम्बन्ध नायक के अपराध से है। यह विभाजन अधिक मूलगत न होकर बहुत कुछ समय और परिस्थिति पर आश्रित है और फिर यह खण्डिता आदि की सीमा में भी पहुँच जाता है। इससे भी अधिक शिथिल और अनावश्यक है दशानुसार विभाजन जिसके अन्तर्गत अय-सुरति दुःखिता, मानवती और गर्विता नायिकाओं को लिया गया है। इनमें से अय सुरति दुःखिता, और मानवती का तो खण्डिता तथा धीरादि में पूर्णतः अन्तर्भाव हो जाता है, और गर्विता भी स्वाधीन पतिव्रता में सरलता से अन्तर्भूत कर ली जा सकती है। अब दो वग शेष रह जाते हैं जो सबथा मौलिक एवं सवमाय हैं—एक में अवस्था या काल के अनुसार स्वाधीनभक्तका आदि अष्ट नायिकाओं का वर्णन जाता है, दूसरे में प्रकृति या गुण के अनुसार उत्तमा, मध्यमा तथा अधमा का। ये दोनों वग भरत के समय से ही चले आ रहे हैं और बाद के सभी आचार्यों ने ज्या के-यो स्वीकृत कर लिए हैं। स्वाधीनभक्तका आदि का आधार प्रायः काल माना जाता है। भरत ने अवस्था की ओर सर्वतः किया है और अवस्था शब्द अधिक उपयुक्त है भी। वास्तव में ये भेद नायक के दृष्टिकोण, व्यवहार अथवा स्थिति पर निर्भर नायिका की तत्कालीन मनादशा

के आश्रित हैं। यदि नायक पूजित अपन अधीन है तो मन्थरा सुती और सानुष्टमना नायिका 'स्वाधीन पतिवा' कहाती है, अर्थात् स्त्री के ससंग चिह्ना से युक्त नायक जिसके पास जाय वह इष्टार्थ स वस्तुपित वित्त वाली नायिका 'सण्डिता' कहाती है, जो नायक से मिलन के लिए सवेत स्थान पर जाय ऐसी कामातुरा नायिका का 'अभिसागिका' कहत है, जो ब्राध के मार पहल ता प्रायमा करते हुए नायक का निरस्त कर दे फिर पीछ से पछताय उसे 'कलहातरिता', और सवेत करके भी प्रिय जिसके पास न जाय उस नितात अपमानिता को 'विप्रलब्धा' कहत है। अनन्तर कायों में फँसकर जिसका पति परदेश चला गया है वह काम पीडिता नायिका 'प्रापितपतिवा' कहाती है, प्रियसमागम का निश्चय हान से जो वस्त्रालकारा से सुसज्जित हा रही हा, उसे वासकसज्जा और आन का निश्चय करके भी दैववश जिसका प्रिय न आ सके वह खिन्नमना नायिका विरहोत्कण्डिता कहाती है। 'काल' शब्द से अभिप्राय समय—और स्पष्ट करके कहता, सामयिक स्थिति अर्थात् नायिका की तत्कालीन मनादशा—का है। थाटा वस्त्र करके कुछ लागा ने इसके पूर्वापरक्रम का भी आशय निबालने का प्रयत्न किया है और हिंदी के एक जाधुनिक लेखक ने उपयुक्त आठ भेदा में क्रम वाधन का प्रयत्न किया है। परंतु यह न अभिप्रेत है और न सगत, क्योंकि स्पष्टतः ही ये अवस्थाएँ पूर्वापर नहीं हैं। यह भ्रान्ति घास्तव में काल शब्द के प्रयोग से फनी है। अंतिम आधार है गुण, जिसे भरत ने प्रकृति कहा है। यद्यपि इन दोनों में गुण ही अधिक प्रचलित है परंतु यदि आप परिभाषा का विश्लेषण करेंगे तो प्रकृति (स्वभाव) ही अधिक सगत बैठेगी।

उपयुक्त विवेचन से स्पष्ट है कि नायिका भेद का विशाल भवन जिस मूलधार पर गढ़ा हुआ है उसमें अनेक प्रकार के समान असमान जवान्तर आधारों की सृष्टि है—जो वही सामाजिक सम्बन्ध, वही स्वभाव, वही मना दशा, वही काम प्रवृत्ति, वही आभ्यन्तर और शारीरिक प्रकृति, वही केवल नायक के प्रेम की यूनता अधिकता पर ही आश्रित है। इनमें कुछ आधार मूलगत और कुछ नितात स्थूल हैं। इतना अवश्य है कि इन सभी में नायक-नायिका की पारस्परिक रति भावना मूल सूत्र के रूप में अनिवार्य अनुस्यूत है और यही नायिका भेद का मूलधार है। इस वर्गीकरण में चरित्र चित्रण एवं शील निरूपण का जत्यन्त स्थूल प्रयत्न मिलता है। स्थूल इसलिए कि यह सवथा वगगत ही है व्यक्तिगत नहीं। यह वर्गीकरण इस सिद्धांत का लेकर चला है कि मानव प्रकृति मूलतः एक है एक विशेष परिस्थिति में वह एक

रीति शब्द का अर्थ और इतिहास

हिन्दी में रीति का प्रयोग साधारणतः लक्षण-ग्रन्थों के लिए होता है जिन ग्रन्थों में काव्य के विभिन्न अंगों का लक्षण उदाहरण सहित विवेचन होता है वह रीति ग्रन्थ कहते हैं, और जिस वैज्ञानिक पद्धति पर, जिस विधान के अनुसार यह विवेचन होता है उसे रीति शास्त्र कहते हैं। संस्कृत में इसे अलंकार शास्त्र अथवा काव्य शास्त्र ही प्रायः कहा गया है। रीति का यहाँ एक विशेष अर्थ है और उसे एक विशेष सम्प्रदाय के लिए ही प्रयुक्त किया गया है। रीति का अर्थ यहाँ है विशिष्ट पद-रचना। जैसा कि शास्त्रीय पृष्ठ-भूमि से स्पष्ट है, रीति सम्प्रदाय रचना अथवा वाह्याकार को ही काव्य का मूलस्व मानकर चला है। सम्भव है आरम्भ में हिन्दी में रीति शब्द का मूल मवेत्त रीति सम्प्रदाय में ही लिया गया हो, परन्तु वास्तव में यहाँ इसका प्रयोग सर्वथा सामान्य एवं व्यापक अर्थ में ही हुआ है। यहाँ काव्य रचना-सम्बन्धी नियमों के विधान को ही समग्रतः रीति नाम दे दिया गया है। जिस ग्रन्थ में रचना सम्बन्धी नियमों का विवेचन हो वह रीति ग्रन्थ, और जिस काव्य की रचना इन नियमों से आवद्ध हो, वह रीति-काव्य है। स्वभावतः इस काव्य में वस्तु की अपेक्षा रीति अथवा आकार की आत्मा के उत्कृष्ट की अपेक्षा शरीर के अलंकरण की प्रधानता मिलती है।

इस प्रकार रीति शब्द का यह विशिष्ट प्रयोग हिन्दी का अपना प्रयोग है और यह नया नहीं है। रीति काल के अनेक कवियों ने प्रायः आरम्भ से ही काव्य की रीति, अलंकार रीति, कविता रीति आदि का प्रयोग स्पष्ट रूप से इसी अर्थ में किया है।

१ अपनी-अपनी रीति के काव्य और कवि रीति ।^१

२ काव्य की रीति सिखी सुकवीन सो, देखी सुनी बहु लोक की बातें ।^२

३ कवित रीति कछु कहत हों व्यग्य अर्थ चित लाय ।^३

१ देव—‘शब्द रसायन’

२ दास—‘काव्यनिर्णय’

३ प्रतापसिंह—‘व्ययार्थ कीमुदी’

विशेष रूप में ही प्रतिक्रिया करेगी। वास्तव में यह सिद्धांत आत्यंतिक रूप में चाह ठीक भी है, परंतु सामान्यतः अधिक व्यवहार्य नहीं है, क्योंकि प्रवृत्ति की एकता प्रायः दुर्लभ है। ऊपर से एक दिखने वाली परिस्थितियाँ हैं कितनी आंतरिक गुंथियाँ हैं, यह हम साधारणतः नहीं जान पाते। इसकी तह में जनन विज्ञान, समाज विज्ञान और इसके परिणामस्वरूप मनाविज्ञान के जाल उलझे हुए हैं। इसीलिए मानव मन का वगैरह विश्लेषण साधारणतः सफल नहीं होता, व्यक्तिगत विश्लेषण ही व्यवहार्य होता है। इसके अतिरिक्त इस विभाजन में एक और स्पष्ट दाव यह है कि एक तो यह प्रेम अथवा काम वृत्ति के बाह्य रूप को ही लेकर, दूसरे उसको स्वतः परिमित भी मानकर चला है। काम वृत्ति अपने रूप में स्वतंत्र वृत्ति अवश्य है, पर जीवन के व्यवहार तल पर उस पर अन्य प्रवृत्तियों की भी क्रिया-प्रतिक्रिया होती है—यह असंदिग्ध है। हमारे नायिका भेद में इसका ध्यान नहीं रखा गया। उसका तो मुख्य वाक्य यही है कि सब कुछ हानि हुए भी स्त्री केवल स्त्री ही है—'A woman is a woman for all that' इसीलिए वह शास्त्रीय विवेचन में इतना योग नहीं दे सका, जितना काव्य सृष्टि में। नायिका भेद सिद्धान्त शास्त्र न बनकर चित्र संग्रह ही बन गया।

रीति शब्द का अर्थ और इतिहास

हिन्दी में रीति का प्रयोग साधारणतः लक्षण ग्रन्थों के लिए होता है जिन ग्रन्थों में काव्य के विभिन्न अंगों का लक्षण उदाहरण सहित विवेचन होता है उह रीति ग्रन्थ कहते हैं, और जिस वैज्ञानिक पद्धति पर, जिस विधान के अनुसार यह विवेचन होता है उसे रीति शास्त्र कहते हैं। संस्कृत में इसे अलंकार शास्त्र अथवा काव्य शास्त्र ही प्रायः कहा गया है। रीति का वही एक विशेष अर्थ है और उसे एक विशेष सम्प्रदाय के लिए ही प्रयुक्त किया गया है। रीति का अर्थ वही विशिष्ट पद रचना। जैसा कि शास्त्रीय पृष्ठ-भूमि से स्पष्ट है, रीति सम्प्रदाय रचना अथवा वाङ्मयकार को ही काव्य का मवस्व मानकर चला है। सम्भव है आरम्भ में हिन्दी में रीति शब्द का मूल सकेत रीति सम्प्रदाय से ही लिया गया हो, परन्तु वास्तव में यहाँ इसका प्रयोग सदा सामान्य एवं व्यापक अर्थ में ही हुआ है। यहाँ काव्य रचना सम्बन्धी नियमों के विधान को ही समग्रतः रीति नाम दे दिया गया है। जिस ग्रन्थ में रचना सम्बन्धी नियमों का विवेचन हो वह रीति ग्रन्थ, और जिस काव्य की रचना इन नियमों से आबद्ध हो, वह रीति-काव्य है। स्वभावतः इस काव्य में घन्तु की अपेक्षा रीति अथवा आकार की, आत्मा के उत्थान की अपेक्षा शरीर के अलङ्करण की प्रधानता मिलती है।

इस प्रकार रीति शास्त्र का यह विशिष्ट प्रयोग हिन्दी का अपना प्रयोग है और यह नया नहीं है। रीति काल के अनेक कवियों ने प्रायः आरम्भ से ही काव्य की रीति, अलंकार रीति, कविता रीति आदि का प्रयोग स्पष्ट रूप से इसी अर्थ में किया है।

१ अपनी-अपनी रीति के काव्य और कवि रीति ।^१

२ काव्य की रीति सिखी सुकवीन सो, देखी सुनी यह सोक की बातें ।^२

३ कवित रीति कछु कहत हो ध्यग्य अथ चित साय ।^३

१ देव—'शब्द-रसायन'

२ दाम—'काव्यनिर्णय'

३ प्रतापमहि—'व्ययार्थ कीमुदा'

जमी प्रकार पद्माकर ने अपने 'पद्माभरण' में अलंकार विवेचन को अलंकार-रीति कहा है। रीति से इनका तात्पर्य स्पष्ट है प्रकार प्रणाली का। रीति काल के उत्तरार्ध में यह शब्द काफी प्रचलित हो गया था, और उसकी समाप्ति तक तो इसका मुक्त प्रयोग हो चला था। सरदार आनंद कविया के समय में यह शब्द इस रूप में संवसाराभरण में स्वीकृत था। इसी के अनुसार तो मिश्रबधुओं ने इस युग का नाम 'अलंकृत काल' रखते हुए भी इन कवियों के ग्रंथों को रीति ग्रंथ और उनके विवेचन को रीति कथन ही कहा है। 'मिश्रबधु विनोद' में एक स्थान पर रीति के तत्कालीन प्रयोग की बड़ी स्वच्छ व्याख्या की गई है "इस प्रणाली के साथ रीति ग्रंथों का भी प्रचार बढ़ा और आचार्यता की वृद्धि हुई। आचार्य लागता कविता करने की रीति सिखलाते हैं, मानो वह सत्कार से यह कहते हैं कि अमुकामुक विषयों के वर्णन में प्रमुख प्रकार के कथन उपयोगी हैं और अमुक प्रकार के अनुपयोगी। ऐसे ग्रंथों में प्रत्यक्ष प्रकट है कि वह विविध वर्णन वाले ग्रंथों के सहायक मात्र हैं न कि उनके स्थानापन्न।" कहने का तात्पर्य यह है कि 'रीति' शब्द, जैसा कि कुछ लोग का विचार है, शुक्लजी का आविष्कार नहीं है। वह बहुत पहले से हिंदी में प्रयुक्त हो रहा था, इसीलिए तो शुक्लजी ने कही भी उसकी व्याख्या करने की चेष्टा नहीं की। शब्द स्वयं इतना सब परिचित था कि व्याख्या की आवश्यकता ही नहीं हुई। फिर भी शुक्लजी की शास्त्रनिष्ठ प्रतिभा ने ही उसे शास्त्रीय व्याख्या एवं वैज्ञानिक विधान दिया, इसमें संदेह नहीं किया जा सकता। उनसे पूर्व रीति शब्द का स्वरूप निश्चित और व्यवस्थित नहीं था। ऐसे लक्षण ग्रंथों के लिए भी जिनमें रीति कथन था नहीं है, परंतु रीति बचन निश्चित रूप से है 'रीति' शब्द शुक्लजी से पहले अस्वीकृत था। शुक्लजी ने कुछ अंश में वामन के रीति शब्द का अर्थ संकेत भी ग्रहण करते हुए रीति को केवल एक प्रकार का मानकर एक दृष्टिकोण माना। यह उनकी विशेषता थी। उनके विधान में जिसमें रीति ग्रंथ रचा हो, केवल वही रीति कवि नहीं है बरन जिसका काव्य के प्रति दृष्टिकोण रीति बद्ध हो वह भी रीति कवि है। शुक्लजी के उपरांत कुछ आचार्यों ने इस काल का रीति-काल की अपेक्षा अनंकार काल या शृंगार-काल कहना अधिक उपयुक्त माना परन्तु हिंदी में उनका अनुसरण नहीं हुआ। फलतः आज हिंदी के लगभग सभी विद्वान् आलोचक एवं इतिहासकार नेशव विहारी, देव, पद्माकर आदि ने काव्य विशेष का, जिसमें रचना सम्बन्धी नियमों का विवेचन अथवा उन नियमों का वर्णन है रीति काव्य के ही नाम से पुकारते हैं।

संस्कृत अलंकार शास्त्र के विवेचन से स्पष्ट है कि संस्कृत में रीति ग्रन्थों के प्रणेता प्रायः कवि नहीं थे—आचार्य ही थे, जो कविता न बरके सिद्धांता का खण्डन मण्डन और प्रतिपादन करते थे। भरत, वाग्भट, रुद्रट, ध्वनिर्वार, अभिनव, कुन्तक, मम्मट आदि न तो काव्य-रचना ही नहीं की—सूत्र, कारिका, वृत्ति आदि के द्वारा सैद्धान्तिक विवेचन मात्र किया है। दण्डी, राजशेखर आदि, जो कवि भी थे—उन्होंने भी अपने दोनों रूपों को पृथक् ही रखा है। परन्तु फिर भी संस्कृत में एक परम्परा मिलती अवश्य है जिसमें कविता और आचार्यत्व दोनों रूपों का विभिन्न अनुपातों से सम्मिश्रण हुआ है—उदाहरण के लिए दण्डी, भानुदत्त तथा पण्डितराज जगन्नाथ ने गद्य में विवेचन अवश्य किया है परन्तु उदाहरण सभी अपने दिए हैं, इसके अतिरिक्त 'कुवलयानन्द', एकावली, 'पतापद्मयशाभूषण' आदि के रचयिताओं ने तो लक्षण निरूपणों के समान ही उदाहरणों का भी गौरव दिया है, क्योंकि य उदाहरण उनके आश्रयदाताओं की प्रशंसा में लिखे गए हैं के कारण स्वतन्त्र महत्त्व रखते हैं। उधर 'चन्द्रालोक' में जयदेव ने लक्षण और उदाहरण एक ही छंद में देकर गद्य का बहिष्कार कर दिया है। इस प्रकार शताब्दियों तक प्रौढ़ खण्डन मण्डन और व्यापक विवेचन हो चुकने के पश्चात् संस्कृत साहित्य शास्त्र के उत्तरार्द्ध में अपने अपने आश्रयदाताओं अथवा तत्कालीन रसिक नागरिकों को साधारण काव्य शिक्षा देने के निमित्त लघुतर प्रतिभा के कवि और रसज्ञ पण्डितों में रीति ग्रन्थ रचने की परिपाटी चल पड़ी थी। इनमें विवेचन और खण्डन मण्डन का विशेष महत्त्व नहीं दिया जाता था—सम्प्लित लक्षण भर दे लिए जाते थे। परन्तु उदाहरण, जो कहीं उद्धृत और कहीं कहीं स्वरचित भी होते थे, अत्यन्त सरल और मधुर रचने जाते थे। इन दिनों शृंगार रस तो अत्यधिक लोकप्रिय हो ही गया था, अतः नायिका भेद का भी समावेश प्रायः सभी में किया जाना लगा था। कहने का तात्पर्य यह है कि संस्कृत साहित्य शास्त्र के पूर्वार्द्ध का प्रौढ़ सैद्धान्तिक विवेचन, जिसकी कि बार बार शुक्लजी ने दुहाई दी है, इस समय तक प्रायः समाप्त हो चुका था। पण्डितराज जगन्नाथ जैसे आचार्य वास्तव में अपवाद थे। प्राकृत और अपभ्रंश का जो साहित्य आज प्राप्य है उससे स्पष्ट पता चलता है कि उसमें भी यही पिछली परिपाटी चली, जो आलाचना की अपेक्षा काव्य को अधिक महत्त्व देती थी—हिन्दी का रीति-काव्य इसी का मीमांसा विक्रम है। इसी कारण उसमें आचार्यत्व और कविता का सम्मिलन है।

रीति-काव्य की अन्तः प्रेरणा और स्वरूप

रीति कविता राजाओं और रईसों के आश्रय में पली है—यह एक स्वतः

प्रमाणित सत्य है—अतएव उसकी अन्त प्रेरणा और स्वरूप को कविया और उनके आश्रयदाता दानो के सम्बन्ध से ही समझा जा सकता है।

इस युग के इतिहास में स्पष्ट है कि रीति-काल के आगम्भ में ही दिल्ली दरबार का आवरण कम होने लग गया था—औरंगजेब के ममय में कलावृत्ता के लिए दिल्ली में कोई आवरण नहीं रह गया था। औरंगजेब की मृत्यु के उपरान्त साम्राज्य की शक्ति का जोर उससे माथ राज दरबार का विवेकीकरण बड़े वेग से आगम्भ हो गया था और कवि, चित्रकार, गायक और शिल्पी सभी राजाओं और रईमों के यहाँ आश्रय की खोज में भटकने लग गए थे। ये राजा और रईम अधिकांशतः हिन्दू या हिन्दू रीति रिवाजों से घुले मिले हिन्दू रसिक मुसलमान थे। कुछ स्वनामधेय महाराजाओं को छोड़कर शेष सभी का जीवन सामयिक राजनीति से पृथक् अवकाश और विलास का जीवन था। दिल्ली का राज-व्यवस्था भी जब इस समय इतने कोलाहल के बीच ऐश-आराम में मग्न था तो इन राजा और रईमों को तो चिन्ता तथा सघर्ष कम और अवकाश एवं विकास का अवसर यही अधिक था। अतएव ये लोग, चाहे छोट पैमाने पर ही मही, राज दरबार की प्रविष्टिमात्र थे। शनादियों के दासत्व और उत्पीड़न के उपरान्त अब वह समय आ गया था जब इनमें आत्म गौरव की चेतना निशेष हो चुकी थी—इसीलिए तो अव्यवस्था और उत्क्रांति के युग में भी ये लोग चैन की बत्ती बजा सकते थे। जीवन के प्रति इनका दृष्टिकोण सदा ऐहिक और सामन्तीय रह गया था। परन्तु ऐहिकता और सामन्तवाद की शक्ति भी अब उसमें नहीं थी, केवल भागवाद ही शेष था।

अतएव ये लोग भोग के सभी उपकरणों को—विनोद के सभी 'रमालाओं' को एकत्र करने में प्रयत्नशील रहते थे जिनमें सुबाला, सुराही और प्याला के साथ साथ 'तानतुव ताला' और गुणी जनो का सरस काव्य भी सम्मिलित था। कहने की आवश्यकता नहीं कि इन सभी में कविता सबसे अधिक परिष्कृत उपकरण थी—वह केवल विनोद का रसास्वादी ही नहीं थी, एक परिष्कृत बौद्धिक आनन्द का साधन तथा व्यक्तित्व का शृंगार भी थी। ये राजा और रईम अपनी संस्कृति और अभिरुचि का समृद्ध करने के लिए रसमिद्ध व्युत्पन्न कविया का सत्संग और काव्य का आस्वादन अनिवार्य समझते थे—उसमें उनका व्यक्तित्व कलात्मक एवं संस्कृत बनता था।

रीति काल के कवि के व्यक्ति थे जिनको प्रायः साहित्यिक अभिरुचि पैतृक परम्परा के रूप में प्राप्त थी—काव्य का परिशीलन और सृजन इनका शगल नहीं था स्थायी कृत-यन्त्रम था। ये लोग यद्यपि निम्न वर्ग के ही सामाजिक

होत थे, परन्तु अपनी काव्य-कला के द्वारा ऐसे राजाओं अथवा रईसों का आश्रय खोज लेते थे जिनकी सहायता में इनकी काव्य-साधना निर्विघ्न चलती रहे। अतएव इनका सम्पूर्ण गौरव इनकी काव्य-कला पर ही निर्भर रहता था—इसी कारण कविता इनके लिए मूलतः एक सलित कला थी जिसके बल पर य अपनी प्रतिभा का प्रदर्शन करने हुए गोष्ठी के शृंगार बन पाते थे। अपनी प्रतिभा और कला के प्रदर्शन के प्रति ये जागरूक थे। इसका तो निषेध नहीं किया जा सकता—परन्तु इसके आगे बढ़कर इनको काव्य-व्यवसायी या फर्मियशी कवि कहना अयोग्य होगा। माराश यह है कि रीति-काव्य में आत्मा की कोपती हुई आवाज़ आपको नहीं मिलगी। वह अपने प्रतिनिधि रूप में वैयक्तिक गीत-कविता नहीं है। वह वसन्तकविता है—स्वभावतः उमम वस्तु-तत्त्व^१ असंदिग्ध है। इसलिए उनकी मूल प्रेरणा सीधी आत्माभिव्यक्ति की प्रवृत्ति में न खोजकर आत्म प्रदर्शन की प्रवृत्ति में खोजनी चाहिए। हिन्दी-साहित्य के प्राचीन इतिहास में यही युग ऐसा था जब कला को शुद्ध कला के रूप में ग्रहण किया गया था। अपने शुद्ध रूप में रीति-कविता न तो राजाओं और सैनिकों को उत्साहित करने का साधन थी न धार्मिक प्रचार अथवा भक्ति का माध्यम थी, न सामाजिक अथवा राजनीतिक सुधार की परिचारिका थी। काव्य-कला का अपना स्वतंत्र महत्त्व था—उसकी साधना उसी के अपने निमित्त की जाती थी, वह अपना माध्यम आप थी।

निदान रीति-काव्य में दो प्रवृत्तियाँ अभिन्न रूप से गुपी हुई मिलती हैं—

(१) रीति निरूपण अथवा आचार्यत्व और (२) शृंगारिकता।

रीति निरूपण (आचार्यत्व)

रीति निरूपण की दृष्टि से विचार करने पर इन कवियों में कतिपय स्वतंत्र अथवा प्रवृत्तियाँ महज ही लक्षित हो जाती हैं। एक वग तो ऐसे कवियों का है जिन्होंने लक्षण ग्रन्थ का निर्माण किया है और दूसरा उन कवियों का है जिन्होंने रीति शास्त्र के पण्डित होने पर भी लक्षण उदाहरण के फेर में न पड़कर केवल लक्ष्य ग्रन्थों की रचना की है। हम देख चुके हैं कि हिन्दी रीति-काव्य के पीछे एक विशाल शास्त्रीय आधार था, जिसके अन्तर्गत विभिन्न सम्प्रदायों की प्रतिष्ठा और काव्य के सभी अंगों का सूक्ष्म विवेचन होने के उपरान्त स्थिर सिद्धांतों की स्थापना हो चुकी थी। सम्मट के समन्वयकारी निरूपण के बाद मूल सिद्धांत विषयक उद्भावनाएँ प्रायः निषेध हो गई थी।

^१ Objectivity

अलंकार भेद जादि अपक्षाकृत गौण सिद्धान्तों का भी निरूपण अत्यंत विस्तृत और जस्पष्ट है। नवीन वाद प्रतिष्ठा का तो प्रश्न ही नहीं उठता।

निरूपण शैली

हिन्दी के रीति ग्रन्थों में प्रायः तीन प्रकार की निरूपण शैली काम में लार्ई गई है—१ 'काव्य प्रकाश' की निरूपण शैली, जिसमें काव्य के सभी अंगा पर थोड़ा बहुत प्रकाश डाला गया है, २ 'शृंगार तिलक' 'रस मञ्जरी' आदि शृंगार रसमयी नायिका भेद वाली शैली, जिसमें केवल शृंगार के विभिन्न अंगा, विशेषकर नायिका के भेद का ही निरूपण किया गया है, ३ चन्द्रालोक की संक्षिप्त अलंकार निरूपण शैली जिसमें अलंकारों के ही संक्षिप्त दक्षण और उदाहरण दिए गए हैं।

पहली श्रेणी में सेनापति का 'काव्य कल्पद्रुम' चिन्तामणि के दो ग्रन्थ 'कवि-कुल कल्पतरु' और 'काव्य विवेक', कुलपति मिश्र का 'रस रहस्य', दस का 'काव्य रसायन' सूरति मिश्र का 'काव्य सिद्धांत', धीपति का 'काव्य सरोज', दास का 'काव्य निणय' सोमनाथ का 'रस पीयूष निधि', कुमारमणि भट्ट का 'रसिक विलास', रतन कवि का 'फनेह-भूषण', बरन कवि का 'साहित्यरस', प्रतापसाहि का 'काव्य विलास' और रसिक गाविंद का 'रसिक गोविंदानंदधन' सदृश सर्वांगपूर्ण ग्रन्थ आते हैं। इनके अनिरिक्त 'काव्य प्रकाश' के कुछ अनुवाद भी हुए हैं। उन्नीसवीं शताब्दी में धनीराम ने जो अनुवाद करना आरम्भ किया था वह तो अधूरा ही रह गया परन्तु बीसवीं शताब्दी में संवक कवि ने स्वतंत्र रूप से यह काम समाप्त कर लिया। 'साहित्य दर्पण' का भी एक-आध अनुवाद हुआ। शताब्दियों तक विस्तृत रीति-काल में यदि वास्तव में आचार्यत्व के अधिकारी कुछ कवि हुए तो वे उपयुक्त छह सात कवि ही थे। इन्होंने रीति निरूपण की सम्भीतापूर्वक ग्रहण किया है। इनके ग्रन्थों में काव्य लक्षण, काव्य प्रयोजन रस भाव, ध्वनि, नायक, अलंकार पदार्थ निणय (शब्द शक्ति) रीति, गुण-दोष, पिणल जादि सभी का पर्याप्तचित् व्यवस्था के साथ निरूपण किया गया है। पदार्थ निणय, गुण-दोष आदि उपेक्षित प्रमंगा का भी, जिनका निरूपण करने का अन्य कवियों में न धैय था न क्षमता, इन लोगों ने यथोचित समावेश किया है। इनके विवेचन से स्पष्ट है कि इनका ध्यान लक्ष्य की अपक्षा लक्षण पर अधिक रहा है। इसमें संदेह नहीं कि इनके लक्षण कही-कही जस्पष्ट और भ्रामक हैं, और यह भी ठीक है कि केवल इन पर निर्भर रहने वाले जिज्ञासु का रीति ज्ञान अधूरा और कच्चा ही रहगा परन्तु इनका अपना शास्त्र ज्ञान भी विलकुल कच्चा था अधूरा था, यह कहना इन ममता के प्रति

अचानक होगा। ये प्रायः सभी कवि रीति शास्त्र के गम्भीर पण्डित थे, उन अध्ययन व्यापक थे। दुर्भाग्यवश इनको तर्कप्रयोगी गद्य का मायम उपलब्ध नहीं था, इसीलिए यजुर्जलताओं का स्पष्ट नहीं कर पाए। अधिकतर लोग शब्द शक्तियों के विवेचन में अथवा अलंकारों के पाथक्य प्रदर्शन में उलझे हुए परन्तु य विषय तो ही इतने गम्भीर और सूक्ष्म कि संस्कृत के जनक आचार्य इनमें साफ नहीं उतर पाए। संस्कृत के प्राचीन आचार्यों विवेचन तो प्रायः अवज्ञात्मक है। उनकी विफलताओं का देखना ही तो गुं और रीतियों के विवेचन को देखिए—उनमें से जनक उद्भट विद्वान् गुं और अलंकारों में अन्तर नहीं कर पाए गुणा का पारस्परिक सम्बन्ध अ भेद निरूपण, तथा अलंकारों के भेद प्रभेदों में सूक्ष्मताएँ तो अतः तक आचार्य को उलझाती रही। रम निष्पत्ति के विषय में लोहलट, शकुन्त और भट्टनाथ के वास्तविक मत क्या थे, इसका स्पष्टीकरण विभिन्न आचार्यों ने इतने विभिन्न रूपों में किया है कि आज गद्य की प्रौढ़ विवेचन शक्ति का पूर्ण विकास हो पर भी पण्डितों में ऐकम्य स्थापित नहीं हो सका है। अलंकारों का गोरख धंधा भी इतना विचित्र है कि वे प्रायः एक दूसरे की सीमा में प्रवेश कर जाते हैं। इसका कारण स्पष्ट है कि भारतीय रीति शास्त्र की प्रवृत्ति आरम्भ से ही भेद प्रभेदों की सूक्ष्म जटिलताओं से क्रीड़ा करने की रही है। बात को इतने दूर तक घसीटा गया है कि सीमा-यतिरेक सबथा अनिवार्य हो गया है। ऐसे दशा में यदि हिन्दी के ये आचार्य, जिनको सब कुछ पथ में कहना या उलझाने में पड़ गया है तो आश्चर्य ही क्या? इनका एक दोष स्पष्ट रहता है—वह या कि वे लोग सबथा संस्कृत रीति ग्रन्थों के उपजीवी रहे हैं—संस्कृत का उन दिनों कुछ ऐसा रौब गालिब था कि हिन्दी का कवि बेचारा उससे ग्रन्थों के आप ग्रन्थ मानता हुआ उनसे स्वतंत्र होने की हिम्मत ही नहीं कर पाता था। यह बात आज भी बहुत कुछ वैसे ही रूप में विद्यमान है। आज भी सेठ कल्याणदास पोद्दार और श्री केडिया जैसे पण्डित संस्कृत उदाहरणों के अनुवाद ही दे रहे हैं। हिन्दी का व्यापक काव्य साहित्य, उसकी विकासशील अभिव्यक्त शक्ति उनके लिए आज भी जैसे निरर्थक ही है। मुख्यतया इसी भ्रुति के कारण इन कवियों के विवेचना में अस्पष्टता और दुरुहता आदि दोष, जो अनुवाद के अनिवार्य अंग हैं, आ गए हैं। इनके अतिरिक्त इनके ग्रन्थों का पढ़ते समय गद्य वाक्य की आवश्यकता का अनुभव और भी अधिक बढ़ता है क्योंकि एक अर्थ कारण है—वद यत्र कि विद्वान् प्रायः सब-परिचित

अपन रचे हुए नवीन छन्दा का ही दिया है। संस्कृत के माय आचार्यों ने अपन परवर्ती और समवासीन साहित्य का विधिबद्ध पर्यालोचन करने व उपरान्त साहित्य की परिवर्तनशील प्रवृत्तियाँ को ध्यान में रखकर रीति-निरूपण किया है। उनका उदाहरण प्रायः परिचित है, जिनका ग्रहण करने के लिए पाठक की बुद्धि पहले में ही प्रस्तुत रहती है। इसका साथ ही वे कारिका और वृत्ति के सहारे उद्दिष्ट वस्तु का स्पष्टीकरण भी कर देते हैं जिससे किसी प्रकार का संदेह नहीं रह जाता। एक आध का छोड़कर य रीतिकालीन आचार्य न तो प्रायः हिन्दी के परिचित उदाहरण ही देते थे और न गद्य वाचिका द्वारा मूल वस्तु का स्पष्टीकरण ही कर पाते थे। परिणामस्वरूप उन पर निर्भर पाठक का ज्ञान निश्चिन्त नहीं हो सकता। फिर भी, इस युग के किसी कवि ने ऐसा करने की चेष्टा नहीं की—एक साथ यह कह देना भी अयाय होगा। कम-से-कम इस श्रेणी के कवियों में से अधिकांश न बड़ी ईमानदारी और मनोयोग के साथ अपना कृतव्य पूरा करने का प्रयत्न किया है। कुलपति, दास और विशेष रूप से रसिकगाविन्द न गद्य का अपर्याप्त पाकर गद्य का भी जैसा-तैसा प्रयोग करते हुए अपना मन्तव्य का व्यक्त करने की चेष्टा की है। प्रतापसाहि और रसिकगाविन्द न मम्मट आदि की परिचित शाली के अनुसरण पर प्राचीन आचार्यों के मता का भी उल्लेख किया है। प्रतापसाहि ने 'काव्य-प्रकाश', साहित्य-दपण और 'रस-गंगाधर' के संक्षेप का स्वच्छ हिन्दी में अनूदित करते हुए पृथक् पृथक् विस्तार के साथ उद्धृत किया है, जिससे (अध्येता का सरलता से ही) काव्याग्राह्य व्यापक ज्ञान हो जाता है। उन्होंने स्वयं ही कहा है

मत सहि काव्य प्रकाश को काव्य प्रदीप सँजोइ ।

साहित्य दपण चित समुक्ति, रस गंगाधर सोइ ॥

समुक्ति पर साहित्य को, जात परम प्रकाश ।

सुकवि प्रताप बिचारि चित, कीही काव्य विलास ॥^१

रसिकगाविन्द न गद्य में माय आचार्यों के उद्धरण देते हुए प्रसंगात् स्पष्ट किया है

अयं ज्ञान रहित जा जानद सो रस । प्रश्न—अयं ज्ञान-रहित जानद ता निद्रा हू है । उत्तर—निद्रा जड है, यह चेतन । भरत आचार्य सूत्रकर्ता का मत—भाव, विभाव, संचारी भाव के जागते रस की सिद्धि । अथ काव्य

प्रकाश को मत—कारण कारज सहायक ह जा लाव म इन ही का नाव काव्य म विभाव सज्ञा कहा हे । जय टीकाकर्ता को मत तथा साहित्यदप मत—सत्व विशुद्ध अखण्ड, स्वप्रकाश जानद, चित्, ज यज्ञान नहि ब्रह्मास्वाद सहादर रस । '१

श्रीपति जीर दास का हिन्दी भाषा का स्वच्छ नान था, जतएव उ उसकी प्रवृत्ति का ध्यान रखा ह । श्रीपति ने केशव के उदाहरण दकर का स्पष्टीकरण किया है । रसिकगाविन्द न हिन्दा क ही जनक प्रसिद्ध क के छन्द दिए है । इस प्रकार इन लागा ने अपने ग्रन्थों का समयोपयोगी का प्रयत्न अवश्य किया है और उसमें इन्हें थोड़ी बहुत सफलता भी मिल परन्तु वास्तव में इन वंचारा की सीमाएँ इतनी अधिक थी कि यह संप्रसादापवाद किसी प्रकार नहीं कही जा सकती । सारांश यह है कि उपकवि मौलिक सिद्धांत प्रतिपादन न कर सके हा परन्तु वे रीति निरूपण उद्देश्य मानकर चले थे, इसमें सन्देह नहीं । उस उद्देश्य की पूर्ति के लिए वा अध्ययन एवं काव्य ममता उनमें थी, परन्तु उनको व्यक्त करने का उपमाध्यम नहीं था । जीर, दूसरे संस्कृत के प्रभाव से मुक्त होकर स्वतंत्र विचार का साहस भी उनमें नहीं था । इसीलिए उनकी गणना प्रथम श्रेणी के प्रव जाचार्या में तो हा ही नहीं सकती द्वितीय श्रेणी के व्याख्याकारों में भी उ स्थान काफी नीचा रहेगा । परन्तु प्राचीन हिन्दी साहित्य में फिर भी जा इ ही को माना जा सकता है ।

द्वितीय श्रेणी के जतगत उन ग्रन्थों की गणना की जा सकती है जिमें मुख्य वषय विषय शृंगार ही है । इस प्रकार के प्रसिद्ध ग्रन्थ हैं—केशव रसिकप्रिया मतिराम का रसरज, सुखदेव मिश्र के 'रस रत्नाकर' 'रसाणव, देव के भाव विलास रस विलास', 'भवानी विलास', 'सुज विनोद' जादि, कवीन्द्र का 'रस चन्द्रोदय' दास का 'रस निणय, तोप सुधानिधि', वनीप्रवीन का 'नवरस-तरंग, पद्माकर का जगद्विनोद इत्यादि इस पद्धति का आधार रुद्रभट्ट के 'शृंगारतिलक' और विशेषकर भानुदत्त 'रसतरंगिणी' तथा रसमजरी' में मिलता है । इन ग्रन्थों में वैसे तो सामान्य रस के साथ रस के स्थायी संचारी, विभाव, अनुभाव आदि सभी का वर्णन किया गया है परन्तु प्रधानता शृंगार के ही विभिन्न अंगों को दी गई है । रसा का निरूपण तो केवल ग्रन्थ-भूति के लिए कर दिया गया है । कहन

आवश्यकता नहीं कि सभी न शृंगार को समस्त रसों का राजा तो एक स्वर से माना ही है। यथा

(१) सबको केशवदास हरि, नायक है शृंगार ।^१

(२) (अ) विमल सुद्ध सिंगार रस, देव अकास अनन्त ।

उडि उडि खग ज्यो और रस, बिबस न पावत अन्त ॥

(आ) रसनि सार सिंगार रस, प्रेम सार सिंगार ।^२

(३) स्याम वरण ब्रजराज पति, थाई है रति भाव ।

ताहि कहत सिंगार हँ, सकल रसन को राव ॥^३

(४) नवरस मे सिंगार रस, सिरे कहत सब कोइ ।^४

केशव जैसे कुछ कवियों ने अथ रसों का भी समाहार शृंगार में कुशलता से कर दिखाया है। 'रसिक प्रिया' में हास्य अदभुत आदि मित्र रसों का ही नहीं, भयानक, बीभत्स आदि अमित्र रसों का भी उसके अंतर्गत समाहार कर दिया है। इसी प्रकार देव तथा वनीप्रवीन ने भी करुण, रौद्र, वीर और भयानक का शृंगार विमिश्रित वर्णन किया है। वास्तव में ये प्रयत्न कुछ सीमा तक ही सफल हुए हैं और हो सकते हैं। इनकी अपेक्षा मतिराम आदि ने अथ रसों की सवधा उपस्था करके अधिक विवेक का परिचय दिया है। मतिराम ने अपन रसरज में केवल शृंगार का ही वर्णन और चित्रण किया है।

इन ग्रंथों में शृंगार के संयोग और वियोग दोनों पक्षों का सम्यक् निरूपण मिलता है। संयोग के अन्तर्गत नायक नायिका (आलम्बन), सखी, दूती एवं पटशत्रु (उद्दीपन), और उसके अनुभाव सात्विक भाव, नायिकाओं का स्वभाव, अलंकार आदि का मनोहर वर्णन विस्तारपूर्वक अत्यन्त मनोनिवेश के साथ किया गया है। वियोग पक्ष में पूर्वानुराग, मान, प्रवास आदि विभिन्न भेद, पूर्वानुराग के श्रवण, चित्र-दर्शन प्रत्यक्ष दर्शन आदि साधन, मान माचन के अनेक उपाय और वियोग जय काम-दर्शाएँ आदि वर्णित और अंकित हैं। संयोग और वियोग में इन कवियों की वृत्ति संयोग में ही अधिक रमी है। और उसमें भी सबसे अधिक महत्त्व दिया गया है नायिका भेद को, क्योंकि इन कवियों की रस-वृत्ति का अथ प्रसंगों की अपेक्षा नारी के रूप भेदों से ही अधिक सीधा सम्बन्ध था।

१ केशव—'रसिक प्रिया'

२ देव—'शब्द-रसायन'

३ वनीप्रवीन—'नवरस-तरंग'

४ पद्माकर—'अय्यदिनोद'

नायक-नायिका शृंगार व आलम्बन है अतएव उचित क्रम तो यह होना चाहिए कि पहले रस के स्वरूप, भेद, स्थायी आदि का वर्णन करने के उपरांत विभाव के अंतर्गत नायिका भेद का वर्णन हो। परन्तु इनमें से बहुत-से कवियों ने बिना किसी प्रकार के सर्वोच्च अथवा दम्भ के नायिका भेद से ही अपन ग्रन्थ का आरम्भ कर दिया है, और उसका कारण यह दिया है कि सब रसों में मुख्य है शृंगार रस और शृंगार आलम्बित है नायक और नायिका पर, अतएव सबसे पूर्व उसी का वर्णन किया जाता है

होत नायिका-नायकहि, आलम्बित शृंगार ।

तातैं बरणौ नायिका, नायक मति अनुसार ॥^१

×

×

×

सुरस नायिका नायकहि, आलम्बित हैं सोइ ॥

तातैं प्रथमहि नायिका, नायक कहत बनाइ ।

जुगति जयामति आपनी, सुकविन को सिर नाइ ॥^२

दब ने तो नायिका और नायक को साक्षात् माया और ब्रह्म ही कह दिया है

“माया देखी नायिका, नायक पूरूप आप”^३

वास्तव में रीतिकाल का सच्चा प्रतिनिधित्व ये ही कवि करते हैं। इनकी पद्धति तक सिद्ध न होकर सबथा रस सिद्ध है। रीतिकाल की ‘रीति और शृंगारिकता’ इन दोनों मूल प्रवृत्तियों का जितना सुन्दर सम्बन्ध इनके काव्य में मिलता है उतना अन्यत्र असम्भव है क्योंकि इनका मुख्य उद्देश्य आचार्यत्व प्रदर्शन न होकर केवल कला-साधन ही था जिसमें रसात्मकता और कलात्मकता दोनों का समान आपस-आप हो जाता था। इनका रीति निरूपण भी जो इतना स्वच्छ और प्रौढ़ है उसका कारण प्रायः इनकी प्रतिभा ही थी, आचार्यत्व का विशिष्ट प्रयत्न साधन नहीं। स्वभाव से रस सिद्ध और सामयिक प्रवृत्ति के अनुसार शास्त्रविद् होना के कारण इनको अद्भुत रसज्ञता प्राप्त हो गई थी। शक्ति, व्युत्पत्ति और अभ्यास तीनों का उचित संयोग ही इनकी सफलता का मूल कारण था क्योंकि वे कवियों की व्युत्पत्ति और अभ्यास चाह इनसे बड़े बड़े रह जाते हैं, परन्तु शक्ति में वे सभी इनसे हीनतर थे। स्वभावतः इनको हिंदी की प्रकृति का पूरा पूरा गान था। संस्कृत के ग्रन्थों का अनुवाद इन्होंने

^१ भतिराम—‘रसराम’

^२ पद्माकर—‘अभिनीत’

^३ दबमुखा

प्रायः लक्षणा तक म नहीं किया, उदाहरणा की बात तो दूर रही। वैसे भी इनका ध्यान लक्षण की अपेक्षा लक्ष्य पर ही अधिक था उसी के अनुसार ये अपनी सफलता आँकते थे। यह एक दूसरा कारण है जो इन ग्रन्थों के निरूपण की स्वच्छता के लिए उत्तरदायी है।

तीसरी शैली चन्द्रालोक और 'कुवलयानन्द' के अनुकरण पर अलंकार-निरूपण की सक्षिप्त शैली है। इसका आरम्भ तो शायद करनस के 'श्रुतिभूषण' आदि ग्रन्थों से हुआ है। परन्तु वास्तविक प्रतिष्ठा इस महाराज जसवंतसिंह के 'भाषा-भूषण' से ही प्राप्त हुई। 'भाषा भूषण' की रचना दाहा की अत्यन्त समस्त पद्धति पर हुई है—जिनमें पहले चरण में अलंकार का लक्षण और दूसरे में उदाहरण दिया गया है। इस सक्षिप्त पद्धति के अनुसरण पर हिन्दी में अनेक उपयोगी अलंकार ग्रन्थों का निर्माण हुआ—जिनमें सूरति मिश्र-कृत 'अलंकार माला', रसिक सुमति का अलंकार चन्द्रोदय, भूपति का 'कण्ठाभूषण', शम्भूनाथ मिश्र का 'अलंकार दीपक', ऋषिनाथ रचित 'अलंकार-मणि मजरी', बैरीसाल का भाषाभरण, नाथ हरिनाथ तथा महाराज रामसिंह के रचे हुए 'अलंकार-दण्ड', पद्माकर का पद्माभरण आदि उल्लेखनीय हैं। इनके अतिरिक्त तीन प्रसिद्ध अलंकार ग्रन्थ 'भाषा भूषण' के तिलक रूप में लिखे गए—पहला दलपतिराय और ब्रसीधर का, दूसरा प्रतापसाहि और तीसरा गुलाब कवि का रचा हुआ है। तीनों में सबसे पूर्ण तिलक पहला ही है। शुक्लजी के शब्दा में इस टीका का 'भाषा भूषण' के साथ वही सम्बन्ध है जो कुवलयानन्द का 'चन्द्रालोक' के साथ। जैसा कि ऊपर सकेत किया जा चुका है इन सभी ग्रन्थों में चन्द्रालोक की अत्यन्त सक्षिप्त शैली में अलंकार-निरूपण किया गया है। चन्द्रालोककार का उद्देश्य स्पष्टतः अलंकार शास्त्र का सरल और सुपाठ्य रूप में प्रस्तुत करने का था—उन्होंने किसी प्रकार के खण्डन मण्डन, वर्गीकरण, नवीन उदभावना के पचड़ में न पड़कर, सरलता से कण्ठस्थ हो जान वाला छोटे-छोटे श्लोक छन्द के पूर्वादि में लक्षण और उत्तरादि में उदाहरण देते हुए अलंकारों का अत्यन्त स्वच्छ निरूपण किया है। इस दृष्टि से वे वास्तव में अलंकार साहित्य के शिक्षक रूप में हमारे सामने आते हैं। जाचाम का गौरव—जा भामह, दण्डी, रदट, क्ययक अथवा मम्मट आदि को भी प्राप्त है, उसके अधिकारी जयदेव आदि नहीं हो सकते, क्योंकि उनका ग्रन्थ अलंकार के विधान का विवचन न करके उन्हें केवल सुपाठ्य रूप में ही उपस्थित करता है। हिन्दी में 'भाषा भूषण' और उसके, अथवा उसके मूल 'चन्द्रालोक' के अनुकरण पर जितने ग्रन्थ रचे गए, सबके विषय में नीचे ठीक

यही कहा जा सकता है—एक प्रकार से वे ता और भी कम गौरव के अधिकारी हैं। परन्तु यहाँ हम केवल दृष्टिकोण की बात कर रहे हैं—इन सभी ग्रन्थों का सत्य स्वीकृत रूप से अलंकार निरूपण ही है, काव्य रचना नहीं। इसीलिए उदाहरणों का अनावश्यक महत्त्व नहीं दिया गया। व यदि वही सुंदर बन पड़े है तो रचयिता की कवित्व शक्ति के ही कारण ऐसा हुआ है। उनका साध्य नहीं माना गया। इन ग्रन्थों की विवचन पद्धति के विषय में दूसरी बात यह ज्ञातव्य है कि यद्यपि इन सभी में सक्षिप्त शैली का अनुसरण किया गया है और अधिकतर दोहों का ही प्रयोग है, परन्तु क्रम सबका एक जैसा नहीं है। एक श्लोक में ही लक्षण और उदाहरण देने वाली 'चंद्रालोक' की शैली का निर्वाह तो 'भाषा भूषण', 'अलंकार-माला', 'अलंकार चंद्रावयव' आदि में मिलता है। यद्यपि पिछले दो ग्रन्थों का विषयाधार 'कुवलयानंद' ही अधिक है, 'चंद्रालोक' नहीं। इनसे आठ मित्र बैरीसाल के 'भाषा भरण और पद्याकर के पद्या भरण का क्रम है जिनमें दोनों के अतिरिक्त यत्र-तत्र कुछ और छंद भी दिए हैं, साथ ही एक ही छंद में लक्षण और उदाहरण देने की पद्धति का भी उतना नहीं अपनाया गया, क्योंकि उपयुक्त ग्रन्थों की अपेक्षा इनमें उदाहरण विस्तार थोड़ा अधिक है। वस तो लक्षण आदि का आधार इन्होंने 'चंद्रालोक' और 'कुवलयानंद' का माना है, परन्तु उदाहरण इनके प्रायः स्वतंत्र हैं। इस प्रकार इनमें वर्णन-स्वातंत्र्य अपेक्षाकृत अधिक है। हरिनाथ के 'अलंकार दपण' का क्रम इन सबसे विचित्र है। उन्होंने पहले ८६ दोहों में अलंकारों के लक्षण और उनके बाद ४० छंदों में उन सभी के उदाहरण दे दिए हैं—अतएव एक छंद में उनको कई-कई अलंकारों के उदाहरणों का समावेश करना पड़ा है। ऋषिनाथ के 'अलंकारमणिमंजरी' और शम्भुनाथ कृत 'अलंकार दीपक' में कवित्व सबयों का अनुपात अधिक है। इनके अतिरिक्त शम्भुनाथ मिश्र ने गद्य में भी वार्तिक लिखकर अपना ज्ञान स्पष्ट किया है। स्वभावतः ये ग्रन्थ उदाहरणों की दृष्टि से अधिक प्रौढ़ न होकर भी विवचन की दृष्टि से अधिक स्पष्ट हैं। इसी पद्धति का विकसित रूप हमें दलपति और वसीधर के 'अलंकार रत्नाकर' में मिलता है जो अलंकार निरूपण की इस सक्षिप्त शैली का सबसे अधिक उपयोगी और महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ है। इस ग्रन्थ की रचना स्वीकृत रूप में काव्य चातुर्य प्रदर्शित करने के लिए न होकर, अलंकार की शिक्षा देने के उद्देश्य से ही हुई है। इन कवियों का दृष्टिकोण भी वास्तव में श्रीपति, सूरति मिश्र आदि की भांति गम्भीर और विवेचनात्मक है। इन्होंने पहले गद्य द्वारा प्रत्येक अलंकार का स्वरूप स्पष्ट किया है और फिर

उदाहरण के विस्र चरण में अलंकार है इसका भी स्पष्ट निर्देश किया है जिसके उपरान्त किसी प्रकार का भ्रम नहीं रह जाता है। दूसरा गुण इस ग्रंथ में यह है कि लल्लका ने उदाहरण केवल अपने ही न दकर केशव, मतिराम, सनापति, गग, बिहारी दब दास जादि हिंदी के प्रसिद्ध कवियों की रचनाओं में से लिए हैं, जिससे अलंकार का वस्तु रूप हृदयगम करने के लिए विद्यार्थी का मन पहले से ही प्रस्तुत रहता है। सारांश यह है कि ग्रंथ कर्ताओं ने हिंदी रीति काव्य के पाठकों की वास्तविक कठिनाई का बड़े समुचित रूप से समाधान करते हुए अपने ग्रंथ का अत्यन्त उपयोगी बना दिया है। इसने लगभग पतालीस वर्ष बाद (१८३७ में) एक ऐसे ही व्याख्यान-प्रधान अलंकार ग्रंथ का निर्माण उत्तमचंद भण्डारी ने 'अलंकार-आशय' नाम से किया। भण्डारी कवि की अपेक्षा व्याख्याता और सहृदय ही अधिक मालूम पड़ते हैं।

उपयुक्त ग्रंथों के अतिरिक्त एक दूसरा वर्ग ऐसे ग्रंथों का है जिनका दृष्टिकोण इनके सबका विपरीत है। इनके अन्तर्गत मतिराम का 'ललित ललाम', भूपण के शिवराज भूपण रघुनाथ के 'रसिकमाह्न' दूलह के 'कविकुल-कण्ठाभरण', दत्त के 'लालित्यसना', ग्वाल के 'रसिकानंद' और प्रतापसाहि के 'अलंकार चिन्तामणि' आदि की गणना की जा सकती है। इनके रचयिता जाचायत्व अथवा अलंकार निरूपण का प्रधान लक्ष्य बनाकर नहीं धत्ते। यद्यपि इनका निरूपण—विशेषकर मतिराम और रघुनाथ का—अत्यन्त स्वच्छ है, फिर भी यह मानना ही पड़गा कि उन्होंने लक्षणा की अपेक्षा उदाहरणों को नहीं अधिक महत्त्व दिया है। भूपण ने तो शायद अपने अनेक छांदों को स्वतंत्र रूप में रचकर फिर उनका रीतिबद्ध किया है। इसीलिए उनके द्वारा अलंकार निरूपण प्रायः स्पष्ट नहीं हो पाया। मतिराम और प्रतापसाहि रससिद्ध कवि थे। मतिराम ने भी भूपण की ही तरह अपने लक्षणा को प्रायः आश्रयदाता पर घटाने का प्रयत्न किया है। दूलह और दत्त के ग्रंथ अपेक्षाकृत संक्षिप्त हैं—परन्तु दूलह के उदाहरणों की प्रौढ़ता और दत्त की चमत्कार प्रियता उन्हें रीति शिक्षक की अपेक्षा कवि या कलाकार रूप में ही अधिक प्रस्तुत करती है। रघुनाथ और ग्वालकवि की स्थिति अवश्य कुछ मध्यवर्ती ही है, क्योंकि इन दोनों ने जितना उदाहरणों की रचना पर ध्यान दिया है, उतना ही अलंकारों के स्पष्टीकरण का भी सफल प्रयत्न किया है। रघुनाथ ने तो अपने सबका और कवित्व का सम्पूर्ण कलबुर ही अलंकारों को उदाहृत करने में प्रयुक्त किया है—जिसके कारण उनका ग्रंथ अलंकार के

महत्त्व दिया है और शब्द की जितनी गिलवाड सम्भव थी, सभी का होमला पूरा कर लिया है। सस्मृत म इनका प्रेरक अप्पय दीक्षित का वही 'चित्र मीमासा' ग्रन्थ कहा जा सकता है जिसकी कि पण्डितराज ने अपा 'चित्र मीमासा खण्डन' में धज्जियाँ बिखेर दी हैं।

मौलिक उद्भावनाएँ और आलोचना शक्ति

रीति-कालीन जाचार्या की साम्प्रदायिक उद्भावनाओं को लेकर हिन्दी में शुरू में काफी गर्मागर्मी हुई है। इन मौलिक उद्भावनाओं की प्रशंसा करने वालों का मुख्यजी न घड़ जाड़ हाथा लिया है और अपनी अमोघ शक्ती में अत्यन्त स्पष्ट रूप से यह प्रमाणित कर दिया है कि ये उद्भावनाएँ वास्तव में या तो उद्भावनाएँ ही ही नहीं, क्योंकि सस्कृत के ग्रन्थों में उनका वर्णन पहले ही कर दिया गया है, या फिर सबथा निरर्थक और अनगल ह। उन्होंने और उनके उपरान्त उनके सक्ता के आधार पर प० कृष्णशंकर शुक्ल तथा श्री विश्वनाथ प्रसाद आदि ने अत्यन्त विस्तारपूर्वक यह प्रदर्शित किया है कि किस प्रकार अपनी तथाकथित नवीनताओं के लिए केशव दण्डी के 'काव्यादर्श', केशव मिश्र के 'अलंकार-शेखर' एवं अमर रचित काव्य-कल्प लता वृत्ति' के, दश भानुदत्त कृत 'रस मजरी' के, और दास 'काव्य प्रकाश', 'साहित्य-दपण' आदि जनक ग्रन्थों के श्रुणी हैं। पीछे किए हुए विवचन में स्पष्ट है कि इस युग में केवल शृंगार-रस और अलंकार प्रसंग का ही विस्तृत वर्णन किया गया है। काव्य के शेष अंगों का तो चार जाचार्या ने स्पष्ट मात्र ही किया है। नवीन उद्भावना अथवा परिवर्तन परिशोधन का प्रयत्न भी स्वभावतः इन्हीं दो क्षेत्रों में हुआ है। अतएव इनकी ही परीक्षा करना उपयुक्त होगा।

पहले शृंगार रस को ही लीजिए—रीतिकाल के प्रायः सभी जाचार्या और कवियाँ ने जाग्रह के साथ इसका रमराजत्व धापित किया है। परन्तु यह कोई नवीन वत्पना नहीं थी। उनसे शताब्दियाँ पूर्व 'अग्नि पुराण' 'शृंगार-तिलक' और 'शृंगार प्रकाश' आदि में शृंगार को एकमात्र रस अथवा रसरज स्वीकार कर लिया गया था। 'अग्नि-पुराण' में स्पष्ट लिखा है कि "शृंगारी चेत्कवि काव्य जात रसमयजगतः।" उसके सम्पादक का मिद्धान्त है कि आनन्द से अहंकार की उत्पत्ति होती है, अहंकार से अभिमान की, अभिमान से रति की, जिसके कि शृंगार, हास्य आदि भिन्न भिन्न रूप मान ह। इसी की प्रति ध्वनि हम भाज के 'शृंगार प्रकाश' में मिलती है। उनका मत है कि शृंगार, वीर आदि दस रसों का वर्णन जो विद्वान लोग करते ह वह केवल गतानु गतिक्ता के कारण है। रस केवल एक ही है शृंगार "हमारा अहंकार ही

प्रतिकूल परिस्थितियों के अभाव में, विभाजन, अनुभाव, व्यभिचारी आदि के द्वारा आनन्द रूप में संचय होकर रसत्व का प्राप्त हो जाता है। रति हाम आदि भाव शृंगार से ही उत्पन्न होते हैं। वे स्वयं रसत्व को कभी प्राप्त नहीं होते। वे तो जिस प्रकार कि प्रवाण की निरणें अग्नि की प्राप्ति का बढ़ाती हैं इसी प्रकार, शृंगार की घोषा का बढ़ात है। इसीलिए स्थायी, संचारी आदि का प्रपञ्च मिथ्या है। शृंगार ही चतुर्वर्ग का कारण है, वही रस है।^१

‘अग्नि-पुराण’, ‘शृंगार प्रकाश’ आदि का यह विवेचन अत्यन्त गम्भीर और मनावधानिक है। इसका आधार काम शास्त्र और भीमाना के सूक्ष्म तर्कों से परिपुष्ट है। केशवदास ने इसकी मनोवैज्ञानिक गम्भीरता को न समझत हुए बस सभी रसा का अत्यन्त स्थूल रूप में ठेल-ठालकर शृंगार में अंतर्भूत कर दिया है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इसमें उनका सफलता नहीं मिली उनके रौद्र, रोमत्स, शान्ति आदि संचारी की स्थिति तक भी भली प्रकार नहीं पहुँच पाए। केशव की दूसरी तथाकथित उद्भावना है ‘शृंगार के दो सामान्य भेद प्रच्छन्न और प्रकाश जिनका अनुसरण जाग चलकर वग भेद के अनन्त प्रेमी देव ने भी किया है। यह विभाजन भी अधिक मूलगत नहीं है क्योंकि अनुराग का प्रच्छन्न रहना अवका प्रकाशित होना स्थिति-संयोग पर निर्भर है। इन दोनों अवस्थाओं में मन की अनुरागी वृत्तियों पर क्या विशेष प्रभाव पड़ता है, इसका विवेचन तो मनोविज्ञान की दृष्टि से मनोरंजक भी हो सकता है परन्तु स्थूल वर्गीकरण, जो कि केशव और देव ने किया है, न तो विशेष महत्त्व रखता है और न सदैव सम्भव ही है। उदाहरण के लिए, प्रौढा स्वकीया का प्रच्छन्न शृंगार पूर्णतः रसे निर्भर सकता है? देव ने रस का विस्तार भेद और भी अधिक किया है। उन्होंने रस के—और रस में उनका तात्पर्य रति जय आनन्द से ही है—दो भेद किए हैं (१) अलौकिक, (२) लौकिक। अलौकिक

१ शृंगारवारकण्ठादभुतरीद्रहास्यबीभत्सवत्सलभयानकशांतिनाम्न ।

आम्नासिपुवश रसासुधियो वयं तु शृंगारमेव रसनान्नसमासनाम् ॥
 बीराद्भुतादिषु च येह रसप्रसिद्धि सिद्धा कुतोऽपि वटवृक्षवदाविभाति ।
 लोके गतानुगतिकत्ववशादुपेतामेता निवर्तयितुमेव परिश्रमो न ॥
 अप्रातिकूलिकतया मनसोमुदादेय सविदोऽनुभवहेतुरिहाभिमान ।
 ज्ञेयो रस स रसनीयतयात्मशक्ते रत्याविभूमनि पुनर्वितया रसोक्ति ॥

—शृंगारप्रकाश (रत्नवन) पृष्ठ ४७०

× × ×
 एकोनपचाशद्भावा बीरादयो मिथ्यारसप्रवादा शृंगार एव च चतुर्वर्गक
 कारण से रस इति ।
 —शृंगारप्रकाश

रस तीन प्रकार का होता है—स्वात्मिक, मानोरथिक और औपनायिक । लौकिक रसा में शान्त का बणन करते हुए भक्ति का अन्तर्भाव भी उद्धान उसी में कर दिया है और फिर भक्ति के तीन भेद हैं प्रेम भक्ति, शुद्ध भक्ति और शुद्ध प्रेम । इनका विवेचन देव के प्रसंग में किया जायेगा । यहाँ इतना संकेत कर देना ही पर्याप्त होगा कि यह देव की मौलिक उद्भावना नहीं है । पहला विभाजन ज्या कान्या 'रसतरंगिणी' से ल लिया गया है दूसरे का आधार भक्ति ग्रन्थों में मिलता है । फिर प्रेमाश्रयी भक्ति को शान्त के अन्तर्गत गिनना भी तो शास्त्र विरुद्ध एवं असंगत है । इसके अतिरिक्त रस प्रसंग में देव ने एकाग्र सगति बढाने का भी प्रयत्न किया है । उदाहरण के लिए, उनका मत है कि "लौकिक रस नौ होन है नौ में तीन मुख्य हैं—शृंगार, वीर और शान्त । शेष का समाहार इन्हीं में हो जाता है । हास्य और भयानक का शृंगार में, रोद्र और कर्ण का वीर में और अद्भुत और वीभत्स का शान्त में । फिर इन तीनों में मुख्य है शृंगार ।" यह तबीन वर्गीकरण भी अन्य वर्गीकरणों की तरह बहुत संगत या आस्थितिक नहीं है । लोक जीवन में तथा साहित्य में रति उत्साह और शम् य तीन उदात्त वृत्तियाँ अवश्य हैं । परन्तु कर्ण का महत्त्व भी इनसे कम नहीं है । वास्तव में साहित्य में शान्त की अपेक्षा कर्ण का परिपाक अधिक मरल और स्वाभाविक है । आदिकाव्य रामायण कर्ण रस प्रधान ही है । इसी प्रकार शान्त के साथ अद्भुत और वीभत्स का सामंजस्य तो ठीक बैठ जाता है, वीर के व्यापक रूप के साथ कर्ण और रोद्र भी आ जाते हैं, परन्तु शृंगार और भयानक की असंगति केवल 'भय विनु होइ न प्रीति' के बल पर कसे मानी जा सकती है ?

भाव का बणन हिन्दी कवियों ने बनी उपेक्षा के साथ और इसीलिए बहुत-कुछ भ्रामक रूप में किया है । केशव ने वीभत्स के स्थायी जुगुप्सा के लिए निंदा शब्द का ही प्रयोग किया—ग्लानि तक ता खर भी परन्तु निंदा तो सदा अशक्त शब्द है । दास ने 'प्रीति' नामक भाव माना है, परन्तु उसका आधार रूद्र का 'प्रेमान' ही है । देव ने तीस सचारियों के अतिरिक्त एक और सचारी 'छल' माना है और 'वितक' के अवान्तर भेद कर लिए हैं (१) विप्रतिपत्ति, (२) विचार, (३) सजय, (४) अध्यवसाय । परन्तु यह भी 'रस-तरंगिणी' का ही अनुवाद है । कामदशाजी में भी विस्तार प्रिय देव ने भेदों की शृंखला जोड़ दी है और अभिलाषा स्मरण, चिन्ता उद्वेग, प्रताप, उमाद, व्याधि आदि के अनेक भेद बरके रख दिए हैं । इनमें सबसे अधिक मनोरञ्जक है आठा सात्त्विका के अनुसार स्मरण के भेद—स्वद, रोमाच, अधु

आदि मभी का अल्पभाव आपने स्मरण में कर दिया है। एक दूसरे स्थान पर देव ने इही सात्त्विका की गणना संचारिया के अंतर्गत की है। 'भाव विलास' में संचारी भाव दो प्रकार के माने गए हैं—एक शारीर, दूसरे आंतर। शारीर है स्वेद, स्तम्भ आदि सात्त्विक भाव, और आंतर है निर्वेद, ग्लानि आदि प्रसिद्ध व्यभिचारी। सात्त्विका को व्यभिचारी या संचारी के अंतर्गत शारीर बना देकर अंतर्भूत करना देव की मौलिक सूय है, ऐसा भ्रम हो सकता है परन्तु जैसा कि देव ने स्वयं स्वीकार किया है भरत आदि में भी इस प्रकार का वर्णन है। भरत ने वास्तव में स्थायी के अतिरिक्त संचारी और सात्त्विका का भाव के अंतर्गत गिना है, व्यभिचारी के अंतर्गत नहीं। बाद के आचार्य मम्मट, विश्वनाथ आदि ने सात्त्विको को अनुभाव माना है। किन्तु देव का मूल आधार यहाँ भी भानुदत्त की 'रस तरंगिणी' ही है। साधारणतः इनमें कोई नवीनता नहीं नजर आती, फिर भी यह व्यवस्था मनोविज्ञान की दृष्टि से असंगत नहीं है। सात्त्विक भाव भी रस के परिपाक में शरीर में मचरण करके स्थायी का पुष्ट करने ही है। इस दृष्टि से उनको व्यभिचारी का 'शारीर' रूप मान लेने में कोई हज्र भी नहीं है। सात्त्विक की स्थिति मनोविज्ञान की दृष्टि से शुद्ध सवेदन अर्थात् ऐसे सवेदन की है जिसमें शारीरिक स्पंदन अधिक-से अधिक और मानसिक कम से कम होता है। परन्तु अनुभूति का अंश उनमें है अवश्य, इसलिए अनुभाव के साथ उसका सम्बन्ध संचारी से भी माना में कोई आपत्ति नहीं की जा सकती। इही (भानुदत्त और देव) के अनुसरण पर रसलीन ने भी अपने रस प्रवाह में व्यभिचारी के दो भेद किए हैं—तन व्यभिचारी और मन व्यभिचारी, और सात्त्विका को तन व्यभिचारी माना है।

दास ने इसी प्रकार हावा की सख्या में वृद्धि की है—प्रचलित दस हावा में उन्होंने दस और जोड़ दिए हैं परन्तु उनमें में जाठ तो, जैसा कि शुक्लजी ने निर्देश किया है साहित्य रूपण में वर्णित नायिका के कृति साध्य अठारह अकारों में से अन्तिम आठ अलंकार हैं। शेष दो बोधक और हला भी, उनके अपने नहीं हैं। उनमें पूर्व वेशव ने भी विश्वनाथ के दो 'अगज अलंकार' हाव और हला और एक कृति साध्य अलंकार 'मद' का अपन भेद में जोड़ दिया है। इनके अतिरिक्त उन्होंने एक और हाव माना है बाध—यह बोध ही दास का बोधक हाव है। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह प्रपंच में विशेष मनोवैज्ञानिक ही है और न आत्यंतिक ही। इस तरह तो साहित्य में भेद प्रभेदों का कितना ही जाड़म्बर रचा जा सकता है। वास्तव में बड़े-बड़े खड़ा करत समय यह कवि-आचार्य विश्वनाथ के इस स्पष्ट मिथ्या-वाक्य का भूल

गए कि 'एत च त्रयस्त्रिंशद व्यभिचारिभेदा इति यदुक्तं तदुपलक्षणमित्याह ।' अर्थात् ये गिनाए गए भाव इत्यादि उपलक्षण मान हैं, इनका और भी विस्तार हा सकता है ।

अब नायिका भेद का लीजिए । हिन्दी का नायिका भेद संस्कृत की अपेक्षा कहीं अधिक विस्तृत और व्यवस्थित है । आखिर पूरे दो सौ वर्षों तक हिन्दी के कवियाँ ने किया ही क्या ? परन्तु यह विस्तार और व्यवस्था उदाहरणा की दृष्टि से ही अधिक भाग्य है—निरूपण की दृष्टि से नहीं । इस क्षेत्र में भी इन कवियों ने लक्षण और रीति विवेचन के लिए संस्कृत के ही ग्रन्थों का आश्रय लिया है । कुछ लोग का विचार है कि मुग्धा मन्था और प्रौढा के अन्तर्गत भेद हिन्दी-कवियों की कल्पना की उद्भूति है । परन्तु बात ऐसी नहीं है । ये भेद, प्रायः सभी, विश्वनाथ तथा भानुदत्त में मिल जाते हैं । केशव और देव ने मुग्धा के चार भेद माने हैं—१ नव वधू २ नव यौवना, ३ नवल-अनगा, और ४ लज्जा प्रायः रति (सलज्ज रति) । इनमें नव यौवना, नवल अनगा और लज्जा प्रायः रति क्रमशः विश्वनाथ के प्रथमावतीण यौवना, प्रथमावतीण मदन विकारा और ममधिक-लज्जावती के पर्याय हैं । नव वधू मुग्धा का सामान्य रूप है । नव मुग्धात्व को वयसर्धितक खींच ले गए हैं, और उधर रसलीन ने भेदों के भी भेद कर डाले हैं । मुग्धा का विभाजन एक दूसरी रीति से भी किया जाता है अज्ञात यौवना, ज्ञात यौवना (नवोढा विश्वनाथ नवोढा)—और ये भेद अधिक सगत भी हैं । हिन्दी के चिन्तामणि मतिराम, बेनी प्रवीण, पद्माकर आदि ने इन्हीं को माना है । परन्तु ये भी उनकी नवीन उद्भावना नहीं हैं—इनका भी आधार संस्कृत का लोकप्रिय ग्रन्थ 'रसमञ्जरी' ही है । हिल्ली-कवियों ने ये समस्त भेद और इनके अवान्तर रूप जया के तमो भानुदत्त से उद्भूत कर लिए हैं । इनके अतिरिक्त नवोढा विश्वनाथ के रतिवामा का ही दूसरा नाम है, और विश्वनाथ नवोढा ममधिक लज्जावती का । केशव और देव ने मध्या के भी चार भेद किए हैं—(१) आरुद्ध यौवना (केशव) जयवा रुद्ध यौवना (देव) (२) प्रादुर्भूत-मनोभवा, (३) प्रगल्भ-वचना, (४) सुरति विचित्रा । ये भी विश्वनाथ के प्ररुद्ध यौवना, प्ररुद्धस्मरा, ईप्सुप्रगल्भवचना और विचित्र-मुरता के ही नामान्तर मात्र हैं । विश्वनाथ का मध्य-ओज्जिता इ हान छोड़ दिया है । इसी प्रकार प्रौढा के भी चार अवान्तर भेद हैं—१ समस्त रस-कोविदा, २ आकर्मित-नायिका (अज्ञात नायिका—देव), ३ लब्धापत्ति ४ विचित्र विभ्रमा (नविभ्रमा) । यहाँ समस्त रस-कोविदा और आकर्मित-नायिका तो विश्वनाथ के ही भेद हैं और

विचित्र विभ्रमा भावोन्नता का रूपांतर है। उन्वापति शायद स्वतंत्र है।^१ रसलीन ने पति-दुखिता नायिकाएँ भी कही हैं—जिनमें से कोई वचारी मूढमति कोई बाल पति और कोई वृद्ध पति के कारण दुःखी है। इनकी मायता घोषित करते हुए रसलीन कहते हैं

इन भेदन में जो कोऊ रसाभास विख्यात ।

मुग्धा, कुलटा हू विषे सो पुनि पायी जात ॥^१

परकीया के विश्वनाथ आदि माय आचार्यों ने दो ही वर्णन किए हैं—ऊँचा और अनुँचा। हिंदी में छह भेद और दृष्टिगत होते हैं—गुप्ता, विदग्धा (१ वचन, २ क्रिया), लक्षिता कुलटा, मुदिता और अनुशयना। कशव को छाड़कर चिन्तामणि, मतिराम दब, पदमाकर आदि बाद के सभी कवियों ने इनका व्यवस्थित और स्पष्ट वर्णन किया है। परंतु यह भी 'रस मजरी' के भेदों का ही शुद्ध अनुवाद है—'गुप्ता विदग्धा लक्षिता कुलटा अनुशयना मुदिता प्रभृतीना परकीयायामवान्तभावः।' दास ने इस क्षेत्र में भी कुछ मौलिकता लाने का प्रयत्न किया है—उन्होंने परकीया के उदबुद्धा और उद्वोधिता दो तबीन भेद किए हैं। उदबुद्धा जिसके हृदय में प्रीति स्वयं उत्पन्न हो उद्वोधिता, जिसके हृदय में नायक द्वारा प्रीति उत्पन्न करने का प्रयत्न किया जाय। उदबुद्धा प्रेम की मात्रा के अनुसार दो प्रकार की कही गई है—१ अनु रागिनी २ प्रेमासक्ता। उदबोधिता के तीन भेद हैं—असाध्या, दुःखसाध्या, और साध्या (जबकि वह पूर्णतः उदबोधिता हो जाती है)। रसलीन ने इस विस्तार को और भी बढ़ाया है—उन्होंने असाध्या, दुःखसाध्या और साध्या आदि के अनेक भेद किए हैं। ये भेद शास्त्रीय दृष्टि से विशेष स्वतंत्र महत्त्व नहीं रखते हुए भी कम-से-कम उस युग के सामाजिक जीवन पर अच्छा प्रकाश डालते हैं और साथ ही इन कवियों के आत्मचरित्रमय पक्षवर्णन का प्रमाण भी उपस्थित करते हैं। परंतु दास का महत्त्व भेद विस्तार के लिए इतना नहीं है जितना कि व्यवस्था के लिए है। उन्होंने काफी स्वच्छ रीति से नायिका भेद की असंगतियों का मुलमोला है। उदाहरण के लिए उन्होंने गविता के विभिन्न भेदों को स्वतंत्र न मानकर स्त्राधानपतिवत् के अंतर्गत, धीरे-धीरे का खण्डिता के अन्तर्गत और अन्य सम्भाग दुःखिता का उत्कण्ठिता के अन्तर्गत माना है। इसके अनिश्चित तत्वात्मीय परिस्थिति के अनुकूल उन्होंने यह सब मान ग्रहण करके गविता (रमल) जाति का भी स्वीकार

अन्तर्गत ही गणना करत हुए रसाभास से मुक्ति पा ली है। संस्कृत में और हिन्दी में भी सामान्या का साधारणतः एक ही रूप माना गया है, परन्तु रसलीन की दृष्टि उससे नहीं हुई—और उठाने अपने समय की 'सामान्याओं' की गतिविधि का निरीक्षण करत हुए उसके भी चार भेद कर दिए—
१ स्वतन्त्र, २ जननी अजीना, ३ नियमिता, और ४ प्रेम दुश्मिता।

अवस्था के अनुसार संस्कृत में भरत के समय से ही आठ प्रकार की नायिकाएँ कही गई हैं हिन्दी में प्रवृत्त्युत्पत्तिका और आगतपत्तिका ये दो भेद मिलते हैं। इनमें प्रवृत्त्युत्पत्तिका तो भानुदत्त की रस मञ्जरी में वर्णित प्रोत्पत्त्युत्पत्तिका है जिसका उठाने प्राचीनों के अनुसार स्वतन्त्र अस्तित्व स्थापित किया है 'प्राचीनलेखनादग्निमक्षणे दशान्तरनिश्चितगमन प्रेयसी प्रात्युत्पत्तिका नवमी नायिका भवितुमर्हति।' उठाने स्पष्ट लिखा है कि इसका अतर्भाव खण्डिता, कलहातरिता विप्रलब्धा आदि में नहीं किया जा सकता अतएव इसका स्वतन्त्र अस्तित्व ही स्वीकार करना अनिवार्य है। हमारे विचार में ऐसी ही युक्ति आगतपत्तिका के लिए भी दी जा सकती है। प्रोत्पत्तिका और आगतपत्तिका के संयोग से अथात् पति के गमनागमन के आश्रित देव न गतागतपत्तिका (गमनागमन) नायिका की भी कल्पना कर ली है। वास्तव में, नायिका की यह मन स्थिति है तो अत्यन्त मार्मिक—विहारी ने दो-एक दोहा में इसका अत्यन्त सुन्दर अंकन भी किया है परन्तु यहाँ दो आपत्तियाँ हो सकती हैं एक तो यह अवस्था इतनी स्थायी नहीं है कि इसके आधार पर एक स्वतन्त्र भेद की कल्पना की जा सके। दूसरे, यह उपयुक्त होना अवस्थाओं—पति गमन और पति-आगमन—का संयोग ही तो है। थोड़े अन्तर से ऐसा ही तक आगमिष्युत्पत्तिका के लिए भी उपस्थित किया जा सकता है उसकी स्थिति में भी एक विशेष भाव सौम्य वतमान रहता है। पर इन विस्तार का कहीं अन्त भी होगा या नहीं! इस प्रकार तो न जान कितने भेद हो जाएँगे।

फिर भी यह विस्तार रुका थोड़े ही, भाव शास्त्र की सीमा का अति क्रमण करके अन्य शास्त्रों में भी इसने प्रवेश कर ही लिया। काम शास्त्र में दिए हुए जाति-भेद का विश्वनाथ ने विस्तार तो नहीं किया परन्तु सक्त अवश्य दे दिया है। उसी को केशव और उनका उपराज देव आदि ने लक्षण और उदाहरणों से परिपुष्ट करके हमारे सामने रख दिया। चिन्तामणि ने अज्ञानुसार तीन भेद और दिए हैं—दिव्य, अर्द्धदिव्य और दिव्यादिव्य, परन्तु ये भी रस-मञ्जरी से अनूदित हैं। देव केवल जाति और जल भेद में ही

संतुष्ट नहीं रहे। उन्होंने गुण-भेद, प्रकृति भेद, देश भेद न जाने कितने भेद और कर डाले हैं। परन्तु ये भेदांतर न तो नवीन हैं और न महत्त्वपूर्ण। देव न भी इनका नियोजन मात्र ही किया है, सृष्टि नहीं, क्योंकि इस प्रकार कुछ भेदा के मकेत तो साहित्य ग्रन्था में ही मिल जाते हैं। उदाहरण के लिए, देश भेद की ओर मम्मट ने 'काव्य प्रकाश' के चतुर्थ उल्लास में संकेत किया है

“तत्रापि देशकालावस्थादिभेदा” उक्त प्रकृति, गुण, सत्त्व द्रव्यादि के लिए भी काम नाम्ना वैद्यक आदि में प्रचुर सामग्री भरी पड़ी है।

रीति-काल का दूसरा मुख्य विषय अलंकार है। इस युग में नायिका-भेद के बाद सबसे अधिक ग्रन्थ अलंकार पर मिलते हैं। इस क्षेत्र में भी सबसे पहले केशव ने ही चमत्कार दिखाया है। उन्होंने अलंकारों का, सामान्य और विशेष, दो भेदा में विभाजन किया है, जो हिन्दी-पाठक के लिए एक नवीन योजना अवश्य है परन्तु यह विभाजन वास्तव में संस्कृत के पूर्व ध्वनि-काल की विचारधारा पर आश्रित है—जबकि भामह, दण्डी, वामन आदि समस्त काव्य मौलिकों को ही अलंकार के अन्तर्गत मानते थे, जब अलंकार काव्य के अस्थिर धर्म नहीं थे, स्थिर शोभाकारक धर्म थे। दण्डी ने अलंकारों को काव्य को ही शोभित करने वाले धर्म कहा है, विश्वनाथ आदि की तरह शोभा की वृद्धि करने वाले अस्थिर धर्म नहीं रहा। अतएव उनकी दृष्टि में रस रीति, गुण आदि काव्य के समस्त अंग जिनसे उसके सौंदर्य की सृष्टि होती है अलंकार के ही अन्तर्गत आ जाते हैं। इसी परम्परा के अनुसरण पर केशव ने सभी कवि प्रौढोक्ति सिद्ध बाता को अलंकार मानकर उनके सामान्य अर्थात् वण्य से सम्बद्ध, और विशेष अर्थात् वणन-शैली में सम्बद्ध, दो भेद कर दिए हैं। जसा कि आचार्य शुक्ल और उनके उपरांत पण्डित कृष्णशंकर शुक्ल ने विस्तारपूर्वक लिखा है, केशव ने अपना सभी विवेचन संस्कृत ग्रन्थों से लिया है। सामान्य अलंकारों का वणन संस्कृत के उत्तर काल में रच हुए दो कवि शिक्षा ग्रन्थों से—अमर की 'काव्य-कल्पनता वृत्ति' तथा केशव मिश्र के अलंकार शेखर में अनूदित किया गया है और विशेष अलंकारों का वणन दण्डी के काव्यादश पर आश्रित है। केशव के भेद लक्षण आदि ही नहीं अनेक उदाहरण तक दण्डी से लिए गए हैं। उनके द्वारा दिए गए उपमा के विभिन्न भेदा में से कुछ तो दण्डी में ज्यों के त्यों ले लिए गए हैं, कुछ समयान्तर करके रख दिए गए हैं। विपरीतापमा आदि एक जाध भेद जो उनकी अपनी कल्पना है, उपमा ही नहीं बन पाए हैं। यही बात आक्षेप, दीपक और हनु के भेदा के विषय में कही जा सकती है। अर्थात् तरयास के भेद दण्डी में भिन्न हैं, परन्तु

उनमें प्रायः अलंकार-तत्त्व ही नहीं आ पाया। कहीं-कहीं ऐसा भी हुआ है कि दण्डी का वास्तविक आशय न समझ सकने के कारण ही केशव-कृत उपभेदा में नवीनता दिखलाई पड़ने लगती है। इनके अतिरिक्त उन्होंने एक अलंकार और माना है—गणना, जिसमें एक से लेकर दस तक संख्या वाली वस्तुएँ गिनाई हैं। यह वास्तव में विशेष अलंकार न होकर उनके सामान्य, अर्थात् वष्य विषय से सम्बद्ध, अलंकारों में ही आता है। इसका भी जायदा अमर और कशव मिश्र के ग्रंथ ही हैं।

भूषण ने काफी गड़बड़ करने पर भी दो नए अलंकार दिए हैं—सामान्य विशेष और भाविक छवि। इनमें सामान्य विशेष तो (जिसमें कि विशेष के द्वारा सामान्य का बोध कराया जाता है,) निश्चय ही अप्रस्तुत प्रशंसा का विशेष निबंधना' रूप मात्र है। भाविक छवि भाविक का रूपान्तर है जिसमें कालगत दूरी की जगह स्थानगत दूरी को आधार माना गया है। फिर भी भाविक छवि की उद्भावना में यत्किंचित् स्वातंत्र्य मानना और उसी के अनुपात में भूषण का भी उसका ध्येय देना उचित होगा, क्योंकि शुक्लजी और उनके अनुयायियों की यह युक्ति कि रीतिकाल के कवियों की उद्भावना अमुक भाव अथवा अमुक अलंकार का रूपान्तर है, सबसे बहुत सगत नहीं है। रूपान्तर की बात की जायगी तो संस्कृत शास्त्रों में दिए हुए काव्यांगों के अनन्त भेद निरर्थक सिद्ध हो जायेंगे, अलंकारों में ही अनन्त प्रधान अलंकार ऐसे हैं जिनका रूपान्तर कहकर जय अलंकारों में अन्तर्भूत किया जा सकता है।

देव ने अलंकार निरूपण बहुत ही श्रद्धा से किया है। उन्होंने नाम और लक्षण प्रायः कशव के ही अनुकरण पर दे दिए हैं इसीलिए दो एक नाम संस्कृत से भिन्न मालूम पड़ते हैं। उदाहरण के लिए, इनका सकीर्ण तो सकर और सप्तृष्टि दोनों का स्थूल रूप है और सुक्रमान्वित क्रम' या यथासंख्य' से भिन्न नहीं है। कुछ लोग नाम बहिन्य देखकर इनको नवीन उद्भावना ही मान बैठेंगे। इस प्रसंग में भी जो कुछ थोड़ा बहुत काय है, वह दास ने ही किया है। उनके द्वारा प्रतिष्ठापित वीप्सा और सिंहावलोकन चाहे कोई महत्त्वपूर्ण एवं सव्या नवीन अलंकार न हो—सिंहावलोकन, जिसका उल्लेख चित्र काव्य के अंतर्गत देव ने भी किया है, 'याय' से लिया गया है, वीप्सा व्याकरण से—परन्तु वे दस बातों का परिचय अवश्य देते हैं कि दास को भाषा की प्रकृति का पहचान था और साथ ही उनमें स्वतंत्र आलोचना की शक्ति अवश्य थी। वास्तव में, कहीं-कहीं छंद का सौंदर्य बहुत कुछ वीप्सा आदि पर ही आश्रित रहता है। उदाहरण स्वरूप देव का प्रसिद्ध पद रीति रीति, रहसि

रहसि हमि हसि उठे—पश क्रिया जा सकता है। दास की व्यावहारिक जालोचन प्रतिभा का एक दूसरा प्रमाण यह है कि उन्होंने शब्दालंकारों की गुणा के आश्रित मानकर उनका माय साध वर्णन किया है। जसा कि शास्त्रीय पृष्ठभूमि से स्पष्ट है, संस्कृत से गुणा की परिभाषा और सद्भाषित रूप चाहें कितना ही निष्पन्न क्या न हो, परन्तु जहाँ उनका व्यावहारिक रूप का प्रश्न आता है, वहाँ उनका अस्तित्व वण योजना से सवथा पृथक् करना सम्भव नहीं हो पाता। इसलिए प्राचीन आचार्यों के निषेध की उपेक्षा करके भी जगन्नाथ ने उनका वर्णों के आश्रित भी मान लिया है। दास ने भी शायद इसी उल्लेखन का दूर करने के लिए गुणा की रस का सहज धर्म मानते हुए भी उनका शब्दालंकार से सम्बद्ध माना है। इसके अतिरिक्त एक लेखक ने उनके दा जलकारों के योग की कल्पना का भी जिसका द्वारा उन्होंने अतिशयोक्ति के कुछ नवीन भेदों की सृष्टि की है, मिश्रालंकार मानकर बहुत कुछ महत्त्व दिया है। उनका कहना है कि ये मिश्रालंकार सकार से भिन्न हैं, क्योंकि सकार में केवल शब्दालंकार और अर्थालंकार का योग रहता है, पर मिश्रालंकार में दा जलकारों का ही योग होता है। परन्तु भला इस भयकर भ्रान्ति पर आश्रित उनकी प्रशंसा का क्या महत्त्व हो सकता है? वास्तव में ये मिश्रालंकार मम्मट द्वारा वर्णित सकार के उस रूप में आ जाते हैं जिसमें अर्थालंकार जगन्गी भाव से संयुक्त रहते हैं—उनको स्वतन्त्र नहीं माना जा सकता।

अलंकार-क्षेत्र में हान वाली वास्तविक अवस्था तथाकथित उदभावनाओं की सूची लगभग यही समाप्त हो जाती है। बाल में एक आध लेखक ने प्रत्यक्ष प्रमाण के अनुसार नानाद्रियो के पाँच सवथा हास्यास्पद भेद कर जाले हैं, परन्तु अधिकांश न पाठ्य ग्रन्थों की रचना ही अपना मूल उद्देश्य माना है। अतएव उन्होंने नवीन भेद प्रभेदों के पचड़े में न पड़कर परिपाटी भुक्त प्रचलित अलंकारों का ही निरूपण किया है। बहुत से अप्रचलित स्वतन्त्र अलंकारों का भी उन्होंने काट छाट दिया है।

इस द्रौपदी के चौर को अब यही समाप्त कर दिया जाय। हमारे पास पृष्ठभूमि तैयार हो गई है जिसके आधार पर उपर्युक्त उदभावनाओं की परीक्षा करते हुए अब हम रीतिकालीन आचार्यों की जालोचन प्रतिभा का मूल्यांकन कर सकते हैं। जैसा कि ऊपर के विवरण से सिद्ध है उनके द्वारा वास्तव में जो कुछ नवीन उदभावनाएँ हुई हैं वे प्रायः महत्त्वहीन ही हैं। हिन्दी के इन समीक्षक-कवियों ने हमारे रीति विवेचन में कोई गम्भीर मौलिक योग नहीं दिया। इसका कारण स्पष्ट है। संस्कृत का रीति शास्त्र अठारहवीं शताब्दी

तब इतना व्यापक और पूर्ण हो चुका था कि उसका, कम से कम, विस्तार अब सम्भव नहीं था। उत्तरकालीन संस्कृत के आचार्य भी पिष्टपेषण करते हुए कवि शिक्षा के सरल ग्रन्थ ही तैयार कर पाए थे। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि अब किसी प्रकार का मौलिक विवेचन ही नहीं हो सकता था। हम देख चुके हैं कि संस्कृत में कवि के व्यक्तित्व के अनुसार काव्य की प्रवृत्तियाँ का विश्लेषण संभव उपक्षिप्त रहा है। उसको लिया जा सकता था, और कुछ नहीं तो कम-से-कम बरमाती नदी की तरह फले हुए इस सिद्धांत विस्तार की व्यवस्था ही हो सकती थी। इसके अतिरिक्त हिन्दी के समीक्षकों पर तो एक और गुह्यतर दायित्व था हिन्दी भाषा तथा हिन्दी साहित्य की प्रकृति की परीक्षा करते हुए उसके अनुकूल रीति निरूपण करना। उदाहरण के लिए अलंकार के क्षेत्र में यह बहुत आवश्यक था कि उचित वर्गीकरण करके उनमें काट छाट कर दी जाती और कम-से-कम उन अलंकारों को, जो वणन शैली से सम्बंध न रखकर अलंकार विषय से सम्बंध रखते हैं, हटा दिया जाता। परन्तु ये जाग वास्तविक रूप में आलाचक नहीं थे इनका रीति निरूपण भी वास्तविक आलाचन न होकर आलाचनाभास ही कहा जा सकता है। इसीलिए इन्होंने अपने दायित्व का गम्भीरतापूर्वक नहीं ग्रहण किया। संस्कृत के पतन-काल की वणनात्मक परिपाटी को अनुकूल पाकर उसका अनुसरण करना ही यह सुगम प्रतीत हुआ। परिणामतः ये वचारे उचित व्यवस्था भी नहीं कर पाए मौलिक उद्भावनाएँ करना तो दूर की बात थी। व्यवस्था की दृष्टि से श्रीपति, और उनसे अधिक दास का ही थोड़ा बहुत आभार माना जा सकता है—दास ने एक ओर समान अलंकारों के वर्ग बनाने का स्थूल प्रयत्न किया है और नायिका आदि के विवरण में समयानुकूल थोड़ा संशोधन किया है तो दूसरी ओर भाषा की प्रकृति के अनुसार कुछ अलंकारों की उद्भावना तथा तुक का संभव मौलिक विवेचन भी किया है। इनके अतिरिक्त थोड़े बहुत गौरव के पात्र हैं वे आचार्य जिन्होंने काव्य के सर्वांग विवेचन का प्रयत्न किया है। यद्यपि इनका मौलिक याग कोई नहीं है, क्योंकि इन्होंने प्रायः 'काव्य प्रकाश', 'साहित्य दर्पण' आदि का अनुवाद ही किया है। फिर भी कम-से-कम इनका साहित्य ज्ञान गम्भीर अवश्य था और हिन्दी में संस्कृत की गम्भीर विवेचन-परम्परा को अवतरित करने के लिए हम उनके प्रति कृतज्ञ होना चाहिए। ये आचार्य हैं कुलपति, श्रीपति, दास, सामनाथ, प्रतापसाहि और रमिकगाविन्द। केवल भृंगार के क्षेत्र में यह श्रेय भतिराम, सुसंदर्भ, वनीप्रवीण और पद्माकर आदि को दिया जा सकता है—और केवल अलंकार के क्षेत्र में जसबन्तसिंह, भतिराम,

दलपतिराय, बसीबर, रघुनाथ-सदृश कविया को। इन सभी की चिन्तन पद्धति इतनी स्वच्छ और विवेक सगत थी कि इन्होंने किसी प्रकार की मौलिकता व चक्कर में न पड़ते हुए सरल और स्वच्छ निरूपण तक ही अपनी दृष्टि का सीमित रखा। इसीलिए तो इनके ग्रन्थ अपन विषय का ज्ञान कराने में हिदा पाठकों के लिए इतने उपयोगी सिद्ध हो सके। मौलिक विस्तार की सबसे अधिक आकांक्षा थी केशव और उनसे भी अधिक उनके अनुयायी देव का। परन्तु वास्तव में इन दोनों का पाण्डित्य विस्तृत होत हुआ था, चिन्ताधारा बहुत सुलझी हुई नहीं थी। वंशव की भ्रातृत्वात् उनकी उलझी विचारधारा का अतक्य प्रमाण है। देव की विस्तार प्रियता की चर्चा हम ऊपर कर चुके हैं, परन्तु विस्तार स्वयं अपने में महत्वपूर्ण नहीं है। उसके पीछे यदि प्रौढ़ता का आधार और अनिवार्यता का आग्रह नहीं है, तो वह एक वाग्जाल मान रह जाता है। देव की तदीयता इतनी ज्यादा मीजान-मसन्द थी कि वे अक्सर विवेक और सुरक्षितता को ताक में रख देते थे। वात, पित्त, कफ, प्रकृति और नाग खर जादि के अशा पर जाश्रित नायिकाओं का वर्णन हमारे कथन की पुष्टि करेगा। देव काव्य के सूक्ष्म मर्म कवि थे। रस के मूल तत्त्व की याह उहोन पा ली थी, इसमें सन्देह नहीं, इसके अतिरिक्त उनकी एक भाव सगति भी ठीक बँठी है। परन्तु यह व्यक्ति कुछ अतिवादी था, इसीलिए अपनी असाधारण प्रतिभा का उचित उपयोग न कर पाया। केशव को यह गौरव भी नहीं दिया जा सकता उनकी समझता सीमित थी। वे काव्य की सूक्ष्म-तरल बलिया को नहीं पकड़ पाते थे, अतएव उनका महत्व वैयक्तिक से अधिक ऐतिहासिक ही माना जायगा।

सारांश यह है कि इस युग में काव्य ममत्त जनक हुआ। प्रकाण्ड विद्वानों को भी कमी नहीं थी। परन्तु एक तो युग की रुचि ही गम्भीर नहीं रह गई थी, लाग भीमासा का नहीं, शक्तिका का आदर करते थे—इसलिए उनकी दृष्टि संस्कृत के उत्तरवालीन अधागत साहित्य शास्त्र से ऊपर नहीं जा पाती थी। दूसरे सबसे बड़ा अभाव गद्य का था जिसके कारण सूक्ष्म निरूपण सम्भव हो नहीं पाया। परिणाम यह हुआ कि इनका रीति निरूपण वर्णनात्मक ही रह गया, विवेचनात्मक नहीं हो पाया।

काव्य सिद्धांत और सम्प्रदाय

संस्कृत में काव्य के पाँच मुख्य सम्प्रदाय स्थापित हुए थे रस अलंकार, रीति, ध्वनि और वक्रोक्ति इनमें सर्वमाय हुआ ध्वनि-सम्प्रदाय। रीति और वक्रोक्ति तो अधिक जीवित ही न रहे सके, अलंकार का भी तिरस्कार हुआ,

परन्तु उसका अस्तित्व अन्त तक बना रहा। बाद में यद्यपि अभिनव और मम्मट के द्वारा रस ध्वनि का एकीकरण सा ही हो गया था, परन्तु फिर भी इन दोनों का थोड़ा-सा मौलिक अंतर अवश्य मानना पड़ेगा। ध्वनि में बौद्धिक तत्त्व और रस में एन्द्रिय तत्त्व की अपेक्षाकृत प्रधानता अनिवार्यतः निहित है। इसी आधार पर विश्वनाथ ने ध्वनि की महत्ता स्वीकृत करते हुए भी शुद्ध रस को ही काव्य की आत्मा माना। इस प्रकार हिन्दी के रीति-कविता के सामने तीन काव्य सम्प्रदाय थे—ध्वनि, रस और अलंकार, इन तीनों का ही अनुसरण उन्होंने किया। हम देख चुके हैं कि रीतिकाल के वे आचार्य जिन्होंने सवांग विवेचन किया है, प्रायः मम्मट के अनुयायी थे। कुसुमपति, श्रीपति, दास, प्रतापसाहि जादि, जिनकी प्रवृत्ति अपेक्षाकृत बौद्धिक अधिक थी स्पष्टतः मम्मट की भाँति ध्वनि अथवा रस ध्वनिवादी थे। उनके काव्य की पद्धति और रीति-मिथान्त दोनों ही इसका प्रमाण हैं। कुसुमपति ने स्पष्ट ही ध्वनि का काव्य की आत्मा माना है

व्यग्य जीव ताको कहत, शब्द अथ है देह।

गुन-गुन, भूपन भूपन, रूपन रूपन देह ॥^१

दास ने यद्यपि आरम्भ में रस को कविता का जग अर्थात् प्रधान जग माना है

रस कविता को जग, भूपन है भूपन सकल।

गुन सरूप औ रस, रूपन कर कुरूपता ॥^२

—परन्तु फिर भी उनके ग्रंथ में इस प्रकार का स्पष्ट संकेत है कि रस से उनका तात्पर्य रस ध्वनि का ही है

भिन्न भिन्न यद्यपि सकल, रस नादादिक दास।

रस व्यगि सब को कह्यो, ध्वनि को जहाँ प्रकास ॥^३

इसके अतिरिक्त मम्मट की ही तरह उन्होंने अलंकार का भी बहुत महत्त्व दिया है

अलंकार बिनु रसहुं हं, रसौ अलंकृति छडि।

सुकवि बचन रचनान सौं देत बुद्धन को मडि ॥^४

^१ रस-रहस्य

^२ काव्य निर्णय

^३ वही

^४ वही

प्रतापसाहि तो स्वीकृत रूप में ध्वनिवादी ही

व्यंग्य जीव है कवित में, शब्द अथ गति अग ।

सोई उत्तम काव्य है, बरन व्यंग्य प्रसंग ॥^१

उ हाने व्यंग्य पर एक स्वतन्त्र ग्रन्थ ही रचा है जिसमें सारे रस प्रसंग का व्यंग्य वनि के द्वारा वर्णन किया गया है ।

हिन्दी रीति काव्य में ध्वनिवाद या सर्वोत्कृष्ट रूप बिहारी और प्रतापसाहि में मिलता है । बिहारी ने यद्यपि लक्षण ग्रन्थ की रचना नहीं की परन्तु उनके काव्य की प्रवृत्ति सबथा ध्वनिवाद के ही अनुकूल थी । उनके दोहा के काव्य गुण का विश्लेषण करने पर यह सन्देह नहीं रह जाता कि वे रसवाद के शुद्ध मानसिक प्राकृतिक आनन्द की अपेक्षा ध्वनिवाद के बौद्धिक आनन्द को ही अधिक महत्त्व देते थे ।

उपयुक्त कवियाँ से स्पष्टतया भिन्न दृष्टिकोण है मतिराम, देव, रसलीन, बनीप्रवीन जैसे कवि आचार्यों और उनसे भी अधिक घनाद, ठाकुर, नेवाज, बाबा आदिक रीति मुक्त कवियाँ का, जो असंदिग्ध रूप में रसवादी थे । काव्यगत रसमग्नता के अतिरिक्त इनके रीति सकेत भी इसी प्रवृत्ति का द्योतक है । इन सभी ने रस का विशेषकर शृंगार रस का ही वर्णन किया है, अन्य जगो को प्रायः छोड़ा तक नहीं है । मतिराम ने 'रसराम' की रचना कवियाँ और रसिकों के लिए ही की है, पण्डितों के लिए नहीं

रसिकन के रस को कियो नयो ग्रन्थ रसराम ।

देव के विषय में तो कहना ही क्या ? वे तो रसवाद के सबसे बड़े पृष्ठ पापक थे

काव्यसार शब्दाथ को, रसु तेहि काव्य सुसार ।

सो रस बरसत भाव बस, अलकार अधिकार ॥

ताते काव्य सु मुख्य रस, जाये दरसत भाव ।

अलकार शब्दाथ के, छन्द अनेक सुभाव ॥^२

उ हाने काव्य की भृष्टि और श्रवण दोनों में ही हृदयास्त्राय की स्थिति का अनिवार्य माना है 'कहत लहत उलहत हिया, सुनत चुनत चित प्रीति, और रसकुटिल केवल व्यंग्य लीन काव्य का स्पष्ट शब्दों में अधम घोषित किया है । उन्होंने अभिधा आश्रित काव्य को इसलिए उत्तम माना है कि उसके द्वारा सहृदय काव्य रस का सीधा संवेदन कर सकता है—उसमें किसी प्रकार का

^१ व्यंग्यार्थ-कौमुदी

^२ शब्द-रसायन

व्यवधान नहीं रहता जा लक्षणा अथवा व्यञ्जना के अधीन काव्य में थोड़ा बहुत सबथा अनिवार्य होता है। और यही कारण है कि इस रस सिद्ध कवि ने अलंकारों में भी स्वभाव और उपमा को ही प्रधानता दी है तथा चित्र काव्य की रचना के लिए 'वायस चाम चवात' कहा है। इन कवियों की काव्य पद्धति के विषय में तो अधिक कहना व्यर्थ है। ये सभी रस सिद्ध एवं शुद्ध हृदयवादी कवि थे जो प्रेम का जीवन का सार मानकर चलें। उधर घनानन्द ठाकुर आदि भी, जो रीति के बंधन से सबथा मुक्त हो गए थे, यह प्रवृत्ति अपनी चरम सीमा पर पहुँच गई थी। उन्होंने तो अपनी कविता रसिका के लिए भी नहीं, रसिक 'नहियों' के लिए लिखी थी।

तीसरे सम्प्रदाय अलंकारवाद का भी प्रभाव हिन्दी में उपेक्षा योग्य नहीं कहा जा सकता। अलंकार ग्रन्थों की इतनी बृहत् संख्या ही उसका महत्त्व प्रतिपादन करने के लिए पर्याप्त है। यह ठीक है कि इन सभी के रचयिताओं का अलंकारवादी नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उन्होंने न तो रस का तिरस्कार ही किया है और न अलंकार का ही काव्य का प्रमाण माना है। परन्तु जिन्होंने अपने रस प्रेम का कोई विशिष्ट परिचय न देकर केवल अलंकार ग्रन्थों का ही प्रणयन किया है, उनका अलंकार सम्प्रदाय से बाहर नहीं माना जा सकता। केशव का यह सिद्धांत वाक्य

जबपि जाति मुलच्छिनो, सुवरन सरस सुवृत्त।

भूषन बिनु न बिराजही, कविता, बनिता, मिस ॥^१

उनका दण्डी का अनुकरण और सबसे अधिक उनका काव्यगत अलंकार-माह सभी यह सिद्ध करते हैं कि वे मूलतः शृंगार रसिक होते हुए भी अलंकारवादी थे। राजा जसवंतसिंह और उनके अनुयायियों की प्रवृत्ति, किसी स्पष्ट सिद्धान्त वाक्य के अभाव में भी, इसी ओर संकेत करती है। बाद के कवियों में उत्तमचन्द भण्डारी और ग्वाल की रचि अलंकारों में ही रमी थी। भण्डारी ने तो केशव के सिद्धांत वाक्य को ही प्रतिध्वनित करते हुए स्पष्ट कहा है

कविता बनिता रस भरी, सुंदर होइ सुलाख।

बिन भूषन नहि भूषही, यहै जगत की साख ॥^२

इनके अतिरिक्त कुछ लक्ष्य ग्रन्थकार भी स्पष्टतः ही इस सम्प्रदाय के अनुयायी थे जैसे 'यमक शतक' के रचयिता रहमान और 'चित्र चंद्रिका' के लेखक बाशीराज इत्यादि।

^१ कवि प्रिया

^२ अलंकार आशय

इस प्रकार रीति युग में ध्वनि, रस और अलंकार इन तीन ही वादों का अनुसरण हुआ। रीति और वक्रोक्ति का तो किसी न नाम ही नहीं लिया, क्योंकि वस भी व उस समय तक काव्य शास्त्र में बहिष्कृत हो चुके थे। उपयुक्त तीनों वादों में भी प्रधानता रही रस-सम्प्रदाय की और रस में शृंगार रस की। वास्तव में, हिंदी में खूबमद और भोज के अनुसरण पर 'शृंगारवाद' की स्वतंत्र रूप में ही प्रतिष्ठा हो गई थी।

शृंगारिकता

शृंगारिकता के कारण

रीति काव्य की दूसरी प्रधान प्रवृत्ति है शृंगारिकता। उसमें वास्तव में रीति-काव्य के स्नायुओं में बहने वाली रक्त धारा कहना चाहिए, क्योंकि इस बृहद् युग की कविता का नवदशांश में भी अधिक शृंगारिक प्रधान है। शृंगार की इस अतिशयता का तात्कालिक सामाजिक परिस्थिति और परम्परागत साहित्यिक प्रभावों के प्रकाश में अत्यन्त सरलता से समझा भी जा सकता है। भारतीय इतिहास में यह घोर अधःपतन का युग था—मुसलमानों का जीवन तो ऐहिक शक्ति और सुख के अतिचार के कारण जजरित हो गया था और हिंदू जीवन पराभव से जीण था। भक्ति युग में हिंदुओं का केवल राजनीतिक पराभव ही सहना पड़ा था, आर्थिक स्थिति अधिक चिन्ताजनक नहीं थी। इसके अतिरिक्त उस समय के लोक नायक महात्माजी ने आध्यात्मिक विश्वासों का ऐसा मांगलिक प्रकाश विकीर्ण कर दिया था कि हिंदुओं ने सब कुछ खाने भी जीवन का उत्साह नहीं खोया था। परंतु रीति काल तक आते आते आर्थिक स्थिति भी सवधा भ्रष्ट हो गई थी, और वह आध्यात्मिक प्रकाश भी विलुप्त हो चुका था। अब जीवन का न तो स्वस्थ बाह्य अभिव्यक्ति का ही अवसर था और न सूक्ष्म आंतरिक (आध्यात्मिक) अभिव्यक्ति का ही। उसकी समस्त प्रवृत्तियाँ घर की चहार दीवारी में ही सीमित रह गईं। घर में ही जो कुछ कृत्रिम अथवा अकृत्रिम उपकरण सम्भव थे उनका जुटाकर लगे जीवन का निवाह कर रहे थे। विलास की सरिता दाना बूला का तोड़कर बह रही थी। विलास का केन्द्र बिंदु थी नारी जिसके चारों ओर अनेक कृत्रिम उपकरण एकत्र थे। इन सबके विस्तृत विवरण के लिए रीति काल की सामाजिक पृष्ठभूमि में उद्धृत बर्नियर का उद्धरण पर्याप्त होगा। आखिर जीवन का आत्मरक्षण के लिए अभिव्यक्ति चाहिए। इस युग में यह अभिव्यक्ति केवल घर के भीतर ही सम्भव थी जहाँ उसरी समस्त आकांक्षाएँ नारी के शरीर के चारों ओर ही मँडरा सकती थी। पराभव के और भी युग

भारतीय जीवन में आए, पर उन सभी में काम की ऐसी सावभौम उपासना नहीं हुई। कारण यह था कि उन युगों में नैतिक आदर्श दुर्लभ और कठोर थे, जो इस प्रवृत्ति के प्रतिकूल पड़ते थे। परन्तु रीति काल में कृष्ण भक्ति की परम्परा से नैतिक अनुमति भी एक प्रकार से इसे प्राप्त हो गई थी। अतएव अब किसी प्रकार के अप्राकृतिक सर्वोच्च अथवा दमन की आवश्यकता भी नहीं पड़ी। काम की उपासना जीवन के स्वीकृत सत्य के रूप में होती थी। वातावरण के अतिरिक्त साहित्यिक परम्पराएँ और प्रभाव भी इसके अनुकूल थे। फारसी संस्कृति और साहित्य की शृंगारिकता अब तब भारतीय संस्कृति में घुल मिलकर उसका एक अंग बन गई थी। वह नागरिकता का एक प्रधान अंशकार थी, अतएव इसका प्रभाव चेतन और अचेतन दोनों रूपों में हिन्दी कविता पर पड़ा था। तीसरे, संस्कृत और प्राकृत काव्य की जो परम्परा रीति काव्य को उत्तराधिकार में मिली वह भी एकान्त शृंगारिक ही थी। ऐसे सामाजिक वातावरण और साहित्यिक प्रभावों में परलवित और पुष्पित होन वाली रीति-कविता यदि अतिशय शृंगारिकता से अभिभूत है, तो इसमें आश्चर्य ही क्या।

शृंगारिकता का स्वरूप

नैतिक आदर्शों की अनुमति होने के कारण रीति काल में काम वृत्ति को अभिव्यक्ति के लिए पूर्ण स्वच्छन्दता थी। अतएव रीति-काव्य की शृंगारिकता में अप्राकृतिक गोपन अथवा दमन से उत्पन्न ग्रन्थियाँ नहीं हैं। उसमें स्वीकृत रूप से शरीर सुख की साधना है, जिसमें न आध्यात्मिकता का आरोप है, न वासना के उन्मथन अथवा प्रेम को अतीन्द्रिय रूप देने का उचित अनुचित प्रयत्न। जीवन की वृत्तियाँ उच्चतर सामाजिक अभिव्यक्ति से राहें बचित रही हों, परन्तु शृंगारिक कुण्ठाओं में वे मुक्त थीं। इसी कारण इस युग की शृंगारिकता में घुमड़न अथवा मानसिक उलटन नहीं है। परन्तु इस निर्बाध वासना-नुष्टि का एक दुष्परिणाम भी हुआ वह यह कि काम जीवन का अंतरंग माध्यम तत्त्व न रहकर बहिरंग साध्य बन गया। इसीलिए रीति काव्य की शृंगारिकता में प्रेम की एकनिष्ठता न होकर विलास की रमिकता ही प्रायः मिलती है। और उसमें भी सूक्ष्म आंतरिकता की अपेक्षा स्थूल शारीरिकता का प्राधान्य है। प्रेम भावना प्रधान एवं एकांगी होती है विलास या रमिकता उपभाग-प्रधान एवं अनैक-मुखी होती है। तभी तो प्रेम में तीव्रता होती है रमिकता में केवल तरलता। रीतिकाल के प्रतिनिधि कवि बिहारी मतिगम पद्यांश रसिक ही थे, प्रेमी नहीं। कहन की आवश्यकता नहीं कि इसकी रमिकता या मोक्ष भावना भी बहिरंग ही थी, अंतरंग नहीं थी। इन रमिका की दृष्टि

प्रायः शरीर के सौन्दर्य पर ही अटकी रहती थी, मन के सूक्ष्म सौन्दर्य तक कम ही पहुँच पाती थी, और आत्मा का सात्त्विक सौन्दर्य तो उसकी परिधि से बाहर था ही। अतएव इनकी सौन्दर्य भावना, छायावाद की सौन्दर्य भावना के बिलकुल विपरीत—विषयगत न होकर प्रधानतः विषयगत ही थी। परन्तु जहाँ तक रूप अर्थात् विषयगत सौन्दर्य का सम्बन्ध था, वहाँ इन नयना की प्यास जमिट थी। वास्तव में, इन कवियाँ अधिक रूप पर रीसने की आदत और किमम हाँ सकती थी। एक ओर बिहारी जैसे सूक्ष्मदर्शी कवि की निगाह सौन्दर्य के बारीक-स बारीक संकेत को पकड़ सकती थी, तो दूसरी ओर मतिराम, दश घनानन्द, पद्माकर जैसे रम्य सिद्ध कवियों की तो सम्पूर्ण चेतना ही जैसे रूप के पव में ऐन्द्रिय आनन्द का पान करके उत्सव मनाने लगती थी। नयनोत्सव का ऐसा रंग विद्यापति का छोड़कर प्राचीन साहित्य में अन्यत्र दुर्लभ ही है

मतिराम—

होत रहै मन यो मतिराम, कट्टे बन जाय बडौ तप कीज ।
ह्व बनमास हिये लगिये अरु, ह्व मुरली अधरा रस पीज ॥^१
देव—

द्वार में धाय धँसो निरधार ह्व, जाय फँसो उकसीं न उधेरी ।
री । जंगराय गिरी गहरी, गहि फेरि फिरी न, धिरी नहि घेरी ॥
देव कछू अपनी बस ना, रस लालच लाल चित भइ चेरी ।
बेगि ही बूडि गई पँखिया, जँखिया मधु की मखियाँ भई मेरी ॥^२
घनानन्द—

झलक अति सुंदर आनन गौर, छके दुग राजत काननि छब ।
हसि बोलनि में छबि फूलनि की, बरषा उर ऊपर जात है सब ॥
लट लोल कपोल कलोल कर कलकण्ठ बनी जलजावली ह्व ।
अग अग तरंग उठ दुति की, परिहँ मनी रूप अब धर सब ॥^३

पद्माकर—

पर जहाँ ही जहा वह बाल, तहाँ तहाँ ताल में होत त्रिबनी ।^४

शृंगार का गाहस्थिक रूप

इस शृंगारिकता के विषय में दूसरी बात यह पाता है कि इसका स्वरूप

^१ रमराज

^२ प्रेमचन्द्रिका

^३ सुजान मल्ल

^४ जगन्निन्द

प्रायः सबत्र ही गाहस्थिक है। इसका कारण यह है कि रीति नाट्य भारतीय शृंगार-परम्परा का ही स्वाभाविक विकास है। उस पर बाह्य प्रभाव बहुत कुछ पड़ा ज़रूर, लेकिन उसके मूल तत्त्व सबदा भारतीय ही रहे। भारतीय शृंगार-परम्परा का इतिहास साक्षी है कि वह पूर्वानुराग, सयोग, प्रवास, करुण, विप्रलम्भ—सभी दशावा म अपने गाहस्थ्य तत्त्व को बनाए रहा है—यहां तक कि वय जीवन की स्वच्छन्दता में भी उसकी गाहस्थिकता नष्ट नहीं हुई। इसी परम्परा में होने के कारण रीति कविता का शृंगार दरवारी प्रभाव में रहते हुए भी अपना सहज स्वरूप बनाए रहा। उसमें नागरिकता तो आई परन्तु दरवारी वश्या विलास अथवा बाजारी हुस्न परस्ती की पू नहीं आ पाई—यद्यपि एक एक राजा या रईस के यहाँ अनेक वेश्याएँ थीं पातुरें रहती थीं। केशव के आश्रयदाता इन्द्रजीत सिंह के यहाँ यह वेश्याएँ तो नियमित रूप से थी—अनियमित रूप से जान जान जाती तो न जाने कितनी होगी, परन्तु फिर भी उनके आश्रित कवि स्वकीया प्रेम का ही माहात्म्य-गान करते रहे। उन्होंने परकीया के नेह तक को निरुत्साहित किया—गणिका की तो बात ही क्या

पात्र मुख्य सिंगार को मुढ़ स्वकीया नारि ।

×

×

×

पर रस चाहै परकीया तज आपु गुन गोत ।

आपु ओढि खोया मिल खात बूध फल होत ॥

काची प्रीति कुचालि की बिना नेह रस रीति ।

मार रग मारु-मही बाहु की सी भीति ॥^१

गणिका के प्रेम को उन्होंने स्पष्ट रूप से रसाभास माना, और अत्यन्त अरुचि के साथ उमका वर्णन किया। प्रेम हीन निय वेश्या है शृंगाराभास'। इसी धर्म संकट में वचन के लिए बिचारे दास को घर में रखी हुई परकीया—अथवा गणिका—की—स्वकीयात्व का फतवा देना पड़ा। परिणाम-स्वरूप यह शृंगार विलास उच्छ खल होत हुए भी गाहस्थिक वातावरण से बाहर कभी नहीं हुआ—कुल जोर शील की छाया उस पर किसी-न किसी रूप में सदैव रही। और इसीलिए तो इस अभिसारिका के एक जाध रूप को छोड़कर रोमानी साहसिकता का भी प्रायः सबत्र ही जभाव मिलता है। परकीया की प्राप्ति भी यहाँ दूती नासी आदि की सहायता से सबत्र घरलू रीति से ही

होती है। न यहाँ किसी अर्जुन को मत्स्य भेदकर अपन शीघ्र का परिचय देना पड़ता है, न किसी पृथ्वीराज को युद्ध में विजय प्राप्त करनी पड़ती है, और न किसी मजनु को सहारा की खाक छाननी पड़ती है। रोमानी प्रेम की असाधारणता—जो एक ओर बलिदान और साहसिकता पर आश्रित होती है, दूसरी ओर एक जलौकिक आदर्शवादिता पर—रीतिकाल के शृंगार में अप्राप्य है। उपभोग प्रधान होने में उमम बलिदान की गम्भीरता और साहसिकता की शक्ति नहीं है और न उसके धरातल को उदात्त करने वाली आदर्शवादिता ही है।

नारी के प्रति दृष्टिकोण

हम कह चुके हैं कि रीति-कविता शुद्ध सामन्तीय वातावरण की सृष्टि है—स्वभावतः रीतिकालीन कवियों का नारी के प्रति दृष्टिकोण भी सर्वथा सामन्तीय है जिसके अनुसार वह समाज की एक चेतन निकाई न हाकर बहुत-कुछ जीवन का एक उपकरण-मान है

क्षुधा कामवश गत युग ने पशु बल से कर जन शासित,
जीवन के उपकरण सवश नारी भी कर ली अधिकृत।^१

यह शृंगार, एक चेतन व्यक्ति का दूसरे चेतन व्यक्ति के प्रति सक्रिय आकर्षण, वास्तव में कम है—व्यक्ति का एक सुन्दर उपभोग्य वस्तु के प्रति निष्क्रिय आकर्षण अधिक है। यह ठीक है कि रस प्रमगा में नारी भी कम सक्रिय नहीं दिखाई गई। एक प्रकार से वह पुरुष की अपेक्षा अधिक सक्रिय है—पुरुष को हम प्रायः उसके चरणा पर सिर रखते हुए देखते हैं, परन्तु इस सबका अर्थ फिर भी यह नहीं होता कि रीति युग की नारी का कोई स्वतन्त्र प्रेरक अस्तित्व है। उसकी समस्त सक्रियता—सभी चेष्टाएँ वास्तव में उसकी उपभोग्यता में श्री वृद्धि करने के ही निमित्त प्रदर्शित की गई हैं—उत्तको इसीलिए तो नायिका के अलंकार के अत्यन्त परिगणित किया गया है। नारी के व्यक्तित्व—उसके प्रेम विरह, सुख दुःख, हाव भाव, नीला बिलास का एक ही उद्देश्य है उसके आकर्षण को समृद्ध करत हुए उसको अधिक-से-अधिक उपभोग्य बना देना। इसीलिए तो उसमें व्यक्ति की व्यक्ति के प्रति अनिच्छता नहीं है। नायिका भेद का विस्तार नारी के भाग्य रूपा का विस्तार ही तो है—रीतिकाल के पुरुष को नारी विशेष की वैयक्तिक सत्ता (Individuality) से प्रेम नहीं था—उमने नारीत्व से ही प्रेम था। दब न निम्नकोच रूप से स्वीकृत किया है

काम अधिकारी जगत, सख न रूप कुरूप ।
हाथ लिए डोलत फिर, कामिनि छरी अनूप ॥
ताते कामिनि एक हो, कहन सुनन को भेद ।
राच पाग प्रेम रस, भेट मन के खेद ॥
रचो राम संग भीतनी, जयुपति सग अहोरि ।
प्रबल सवा बनवासिनी, नवल नागरिन पोरि ॥
कौन गन पुर, बन, नगर, कामिनि एक रीति ।
देखत हर विवेक को, चित्त हर करि प्रीति ॥^१

उपर्युक्त उद्धरण ही यह कहने का अवकाश नहीं देता कि रीतिवालों के कवि के मन में नारी के प्रति कितना आदर भाव था। उसके व्यक्तित्व का गौरव पुरुष के सुभ्य भाग के साधन से अधिक जोर दिया था। इसीलिए परिस्थिति बदलत ही ये लोग दूसरी ही सास में उसकी छवि को छाया ग्राहिणी अथवा विवेक को हरने वाली कहने में नहीं चूकते थे। नारी का सामाजिक अस्तित्व तो इनकी दृष्टि में कुछ था ही नहीं। गृहस्थ-जीवन के अंतर्गत भी कुछ दुःखों की समझौता सहचरी, माता बहन पुत्री मित्र सचिव आदि उसका अत्यंत महत्त्वपूर्ण रूप हो सकते थे—परन्तु उनकी स्वीकृति भी इनमें नहीं है। उसकी सार्वजनिकता स्वकीया की 'कुल कानि' से, उसका आत्माभिमान पण्डिता की ज्ञान दशा से, और उनकी बौद्धिक शक्तियाँ विदग्धा की बातुरी से आगे नहीं जा सकती थी।

रीति-काव्य की शृंगारिकता का स्वरूप-विश्लेषण करने पर ये निष्कर्ष निकलते हैं

१. उसका मूलधार रसिकता है, प्रेम नहीं। यह रसिकता शुद्ध ऐन्द्रिय, अतएव उपभोग प्रधान है। उमम पार्थिव एवं ऐन्द्रिय सौन्दर्य के आकर्षण की स्पष्ट स्वीकृति है—किसी प्रकार के अपार्थिव अथवा अतीन्द्रिय सौन्दर्य के रहस्य-संकेत नहीं।

२. इसीलिए वासना को उसमें अपने प्राकृतिक रूप में ग्रहण करते हुए उसी की तुष्टि को निश्छल रीति से प्रेम रूप में स्वीकार किया गया है—उसको न आध्यात्मिक रूप देने का प्रयत्न किया गया है न उदात्त और परिष्कृत करने का।

३. यह शृंगार उपभोग प्रधान एवं ग्राह्यस्थिक है जो एक ओर बाजारी

इस या दरवारी वेश्या विलास से निम्न है, दूसरी जोर रोमानी प्रेम की साहसिकता अथवा जादूशवादी वलिदान भावना भी प्रायः उमम नहीं मिलता।

४ इसीलिए इसमें तरलता और लटा अधिः है आत्मा की पुकार एवं तीव्रता कम।

जीवन-दर्शन रुढ़िबद्ध एवं अव्यक्तिक दृष्टिकोण

रीति युग का जीवन-ज्ञान स्वस्थ नहीं था। जिस युग में राजनीतिक और आर्थिक पराभव अपनी चरम सीमा तक पहुँच गया हो उस युग का दृष्टिकोण स्वस्थ कैसे हो सकता है। बाह्य अभिव्यक्ति का अभाव में जीवन की वृत्तियाँ का वह सतुलन नष्ट हो गया था जो जीवन दर्शन का स्वस्थ और परिपुष्ट बनाता है। वायुक्षेत्र की परिधि अत्यन्त सकुचित हो जाने से उनका उचित व्यायाम का अवकाश ही नहीं मिलता था। जीवन का स्वस्थ सधप, जो मानव शक्तियों का विकसित और पुष्ट करता है, समाप्त हो चुका था। एक बँधा हुआ रुग्ण जीवन शेष था—जिसमें अब सामंतवाद की शक्ति और अहता ठाया शेष हो चुकी थी, काम और अब पर आधित केवल स्थूल भोग बुद्धि ही बच रही थी। इसीलिए तो रीति कवियों का दृष्टिकोण बद्ध और सकुचित है। भौतिक जीवन के चार-पार देखने वाली दृष्टि तो उन्हें प्राप्त थी ही नहीं—भौतिक जीवन के अतःगत भी उनकी गति अत्यन्त सीमित और परिवद्ध थी। एक ओर तो उनमें वह प्रेक्स-अहंकार नहीं था जो भौतिक उच्चाकाक्षाओं को जन्म देता है दूसरी ओर वह सामाजिक-भावना भी नहीं थी जो भौतिक जीवन को व्यवस्था देती है। रीति-काव्य आध्यात्मिकता है ही नहीं तथापि वस्तु रूप में भौतिक भी नहीं है—अर्थात् उसमें न आत्मा की अनुल जिज्ञासा है, न प्रकृति की दृढ़ कठारता। वह तो जैसे जीवन का एक विराम स्थल है जहाँ सभी प्रकार की दौड़ धूप से श्रांत होकर मानव नारी की मधुर अचल ठाया में बैठकर अपने दुःखा और पराभवा को भूल जाता है। उसका आधार फलक इतना सीमित है कि जीवन की अनेकरूपता के लिए उसमें स्थान ही नहीं है। उस पर अंकित जीवन चित्र भी स्वभावतः एकांगी ही है परन्तु उसमें एक मधुर रमणीयता—मन को विधायक देने का गुण—अवश्य है। घोर निराशा के उस युग में जीवन में किसी-न किसी प्रकार के कवि रस संचार करते रहे मैं समझता हूँ कम से कम इसके लिए तत्कालीन समाज को उनका कृतन अवश्य होना चाहिए। यापक जीवन के बरातन पर, वस, इससे अधिक श्रेय उनको देना असंगत होगा, क्योंकि यह तो मानना ही पड़ेगा कि यह जीवन-दर्शन बहुत कुछ हल्का पड़ता है। जीवन के मूलगत

गम्भीर प्रश्ना का स्पष्ट भी वे नहीं करते—उनका गहन विवेचन और समाधान करना तो दूर रहा। काममय होते हुए भी रीति-काव्य काम को प्रवृत्ति से अधिक कुछ नहीं मानता—उसके द्वारा उदबुद्ध जीवन की गहरा मनो-वैज्ञानिक और सामाजिक समस्याओं से वह अनभिन्न है। दृष्टिकोण के विस्तार और गाम्भीर्य का यही अभाव तो उसकी रीतिबद्धता एवं अलंकरणप्रियता के लिए उत्तरदायी है। जो व्यक्ति एक सकुचित दायरे में जीवन की सतह को ही छूकर रह जाएगा उसकी ग्राह्य क्रिया शक्तियाँ स्वभावतः अनुकरण की ओर ही प्रेरित होंगी क्योंकि उनके लिए विस्तार और गहराई में तो कोई अवकाश है ही नहीं। यही कारण था कि इन कवियों का अलंकारास इतना अधिक माह्र हो गया और वे रीति के बंधनों से प्रेम करने लग गए। मुख्यतः इसीलिए उनका दृष्टिकोण अव्यक्तित्व और उनका काव्य अव्यक्तिगत हो गया।

जीवन की वास्तविकताओं से आगे सामने खड़े होकर टक्कर लेना व्यक्ति की सम्पूर्ण चेतना—उसकी समस्त शक्तियाँ—की परीक्षा होती है। तभी व्यक्तित्व का विकास होता है। वह इस युग में नहीं था। घोर अव्यवस्था से क्षत-विक्षत सामन्तवाद के भगनावशेष की छाया में द्रष्ट और क्षीण जीवन एक बँधी लीन पर पड़ा हुआ यंत्रवत् चल रहा था। क्या राजनीतिक क्षेत्र में और क्या सामाजिक क्षेत्र में, मग्न ही व्यक्तित्व स्फूर्ति और उत्साह निःशेष हो चुका था—मौलिक सृजन-क्षमता नष्ट हो चुकी थी, केवल रीतियों की दासता मात्र रह गई थी, जो कि रीति-काव्य में स्पष्टतः प्रतिफलित है। कवियों के सम्मुख तो व्यक्तिगत जीवन सघर्ष का प्रश्न और भी नहीं था—उनका जीवन पथ तो सदा सरल एवं निश्चित बन गया था। उनकी आजीविका का साधन तबल एवं ही था—राज्याध्ययन उनका कर्तव्य कम केवल एक ही था—काव्य रचना, उनका लक्ष्य केवल एवं ही था—रस प्राप्ति। ऐसे कवियों की कविता नसा अव्यक्तित्व एवं रीतिबद्ध क्या न होती।

रीतिकालीन धार्मिकता और भक्ति का स्वरूप

रीति-युग की धार्मिकता और भक्ति भी रुढ़िबद्ध ही थी—वास्तव में, धर्म इस युग में आकर धर्माभास मात्र रह गया था। धर्म के उस स्वरूप और नतिव रूप का, जो आत्मबल के द्वारा जीवन को धारण करता है, अभाव हो चुका था, परन्तु विश्वास अभी ज्यों त्यों बना ही हुआ था। ऐन्द्रिय

प्रेम में आकृष्ट मग्न होकर भी य कवि हरि राधिका का तन द्युति में अनुराग बनाए हुए थे

तजि तोरथ हरि राधिका, तन-द्युति कर अनुराग ।

जेहि यज-बेलि निकुञ्ज मग, पग-पग होतु प्रयाग ॥^१

वास्तव में यह भक्ति भी उनकी शृंगारिकता का ही एक अंग थी। जीवन की अतिशय रसिकता से जब ये लोग घबरा उठते हांगे तो राधा कृष्ण का यही अनुराग उनके धर्म-नीरु मन का आश्वासन देता होगा। इस प्रकार रीतिपालीन भक्ति एक ओर सामाजिक कवच और दूसरी ओर मानसिक शरण भूमि के रूप में इनकी रक्षा करती थी। तभी तो ये किसी-न किसी तरह उसका आचल पकड़े हुए थे। रीति-काल का कोई भी कवि भक्ति भावना से हीन नहीं है—हो ही नहीं सकता था, क्योंकि भक्ति उसके लिए एक मनाव्यार्थिक आवश्यकता थी। भौतिक रस की उपासना करते हुए भी उनके बिलास जजर मन में इतना नैतिक बल नहीं था कि भक्ति रस में अनास्था प्रकट करत, या उसका सद्धान्तिक निषेध करत। इसीलिए रीति काल के सामाजिक जीवन और काव्य में भक्ति का आभास अनिवार्यतः वर्तमान है और नायक-नायिका के लिए बार-बार 'हरि' और 'राधिका' शब्दों का प्रयोग किया गया है।

रीति-काव्य का रूप आकार

रीति काल भाषा का अलङ्कृत काल है। भक्ति-काल में तुलसी, जायसी, सूर जैसे कवियों के सशक्त हाथों में पड़कर जो भाषा प्रौढता के चरम रूप को प्राप्त कर चुकी थी वह रीति काल तक आते आते स्वभावतः अलङ्करण की ओर झुकने लगी। उसकी शक्तियाँ का पूरा विकास तुलसी और सूर कर चुके थे, वह विराट, तीव्र, सूक्ष्म और तरल सभी प्रकार की अभिव्यक्ति में पूरा समय थी। उसके लिए जब केवल दो विकास पथ थे एक व्यवस्था, दूसरा अलङ्करण। समय की रुचि और तदाश्रित काव्य प्रेरणा चूँकि अलङ्करण के ही अनुकूल थी, निदान उसने अलङ्करण ही में विशेषता प्राप्त की। अपने काव्य के रूप-आकार को उतारने कई प्रकार से अलङ्कृत किया है—एक तो प्रत्यक्षतः शब्द और अर्थ के अलङ्कारों का प्रयोग करके, दूसरे भाषा की व्यञ्जनात्मक शक्ति और कही-वही लक्षणा का भी उपयोग करने और तीसरे माधुर्य गुणोचित शब्दों तथा कोमल वृत्ति का सयत्न प्रयोग करके।

अलङ्कारों का प्रयोग—कविता और अनङ्कार का घनिष्ठ सम्बन्ध है।

भक्त कवियों के उद्गार भी उक्ति चमत्कार से हीन नहीं हैं। परन्तु यदि उनकी आत्मा का विश्लेषण किया जाय तो वे उक्तियाँ भाव की ऊष्मा से ही चमत्कृत हैं। आवेश अथवा अन्तःप्रेरणा के क्षणों में वाणी अपने-आप ही उद्दीप्त हो गई है। उसका असंकुत करने का प्रयत्न नहीं किया गया। रूपका का जाल तुलसी और मूर में केवल वही मिलता है, जहाँ भाव क्षीण है। कहने का तात्पर्य यह है कि भक्त कवियों में जलकृति की कमी नहीं है, परन्तु वह प्रायः अत्यन्त हीन है। रीति-काल के कवियों ने सबेते होकर और प्रायः यत्नपूर्वक अपनी वाणी को असंकुत किया है—और उनका नाग्य विषयक दृष्टिकोण को देखते हुए ऐसा सबका स्वाभाविक भी था। कविता उनके लिए, जैसा कि आरम्भ में ही कहा है एक कला थी—व्यक्तित्व को असंकुत करने वाला शृंगार अथवा गाँधी मण्डन थी। स्वभावतः अलंकरण उसका एक मौलिक तत्त्व था। दूसरे, शृंगार और उसमें रसिकता एवं वस्तुगत दृष्टि का प्राधान्य होने के कारण रूप-आकार की सजावट भी अनिवार्य ही थी। प्रेमाहत कवियों के उद्गार तो सीधे और अपनी अभिव्यक्ति में नग्न हैं। उनका तो अलंकरण का धर्म ही नहीं था। परन्तु रीति-काल के अधिकांश कवि रूप रसिक नागरिक थे, अतएव वे अपनी कविता के रूप को निराभरण कस दस सकते थे। इसके अतिरिक्त अलंकार सम्प्रदाय भी तो उस समय अत्यन्त लोकप्रिय था। मतिराम और देव जैसे रस सिद्ध कवियों का भी उसका प्रभाव व्यक्त रूप में स्वीकार करना पड़ा था।

सिद्धान्त रूप से तो इस युग में जर्वालंकार की प्रभुता इतनी अधिक थी कि शब्दालंकार की उपधा सी होन लगी। परन्तु प्रयोग में सभी कवियों ने उनका सम्मान किया है। वास्तव में दोनों प्रकार के अलंकारों का जितना प्राचुर्य इस काव्य में मिलता है, उतना जगत् नहीं। रीति-काव्य एक तरह से अलंकारों का समृद्ध कोष है जिसमें बढ़िया से बढ़िया और घटिया से घटिया नमूने मिल सकते हैं। सयत और सतुलित रसिक कवियों में अलंकारों का अत्यन्त कोमल और सूक्ष्म-तरल प्रयोग मिलता है—वर्ण मंत्री तथा अर्थ और शब्द के स्वास्थ्य के इतने सुन्दर उदाहरण जगत् दुर्लभ हैं। चमत्कारी कवियों ने अलंकारों को साधक न मानकर साध्य माना है—इनमें सुरुचि और कुरुचि का अनमल मिश्रण पाया जाता है। इन्होंने एक ओर अनुप्रास यमक, श्लेष, प्रहेलिका तथा चित्र आदि सभी से खिलवाड़ किया है, दूसरी ओर रूपक, अतिशयोक्ति आदि के अनोखे ठाठ बाँधे हैं।

उपमानों और प्रतीकों का प्रयोग—यह तो मानना ही पड़ेगा कि जिस क्षेत्र

स रीति कविया न अपनी अलंकरण सामग्री का चयन किया है, वह अपेक्षाकृत संकुचित है। प्रकृति और भौतिक जीवन दाना क्षेत्रों में उनकी गति सीमित थी, उन्होंने केवल कामापीना की दृष्टि से इनका देखा है—अतएव उनके प्रतीक और उपमान प्रायः विलास से सम्बद्ध हैं। प्रकृति के क्षेत्र में रीति के उद्दीपन—चंद्रमा, चाँदनी, धूम्र, नक्षत्र, मेघ, विद्युत्, जमुना, वासन्ती, लता गुल्म, कमल, चम्पक, कुंद, चकार, हंस, काकिल, चक्रवाक, मयूर, लज्जन, ब्रमर आदि ही उनके उपमान और प्रतीक हैं। भौतिक जीवन में नागरिक विलास की वस्तुओं से यों जाग नहीं गये—मणि मोती, बुंदन, दीपक, चंदन, धनसार, लज्जन, जाभूषण, और कामदेव के अनुपवाण आदि ही उनके प्रिय उपकरण रहे हैं। विहारी ने जल चादर, किन्तनुमा, फानूस, शीशमहल, ताफता जस नूतन उपमानों का प्रयोग करते हुए उनकी सख्या में वृद्धि की है, परन्तु ये उपमान भी रीति भुवत् चाहें न हों, नागरिक विलास के उपकरण तो हैं ही। सारांश यह है कि रीतिकाल के उपमान प्रायः काम विलास के उद्दीपन अथवा उपकरण ही हैं। और उनके प्रयोग में इस युग के कवियों ने नूतन सजावटें प्रायः नहीं की, वरन् परम्परा का ही अनुसरण अधिक किया है। संस्कृत में कालिदास का कौशल यही था कि वे प्रचलित उपमानों के विभिन्न सजावटों द्वारा सबन एक नवीन चमत्कार उत्पन्न कर देते थे। छायावाद युग में प्रसाद, पन्त और महादेवी ने इस कला की ही वृद्धि की है। रीतिकाल के कवियों ने नवीन प्रयागों द्वारा नवीन रचि और नवीन सौंदर्य बोध जागृत नहीं किया, समृद्ध उपमानों के प्राचुर्य से जगमगाहट उत्पन्न की है। प्रतीका का प्रयोग रीति कविता में अत्यंत विरल है। जो प्रतीक प्रयुक्त हुए हैं वे रुढ़ हैं और वैसे वे सभी स्वीकृत रूप में काम प्रतीक हैं। मनाविश्लेषण के विशेषज्ञों ने मुख्य प्रतीक सृजन और नाश के माने हैं—सृजन के प्रतीक विकासशील और प्रसन्न तथा नाश के गति रुढ़ और गुरु गंभीर होते हैं। काम में वास्तव में सृजन और नाश दोनों का सम्मिलन हो जाना है। सजावट-शृंगार के प्रतीकों में प्रसन्नता और वियोग के प्रतीकों में घनता रहती है। रीति काल के प्रतीक अधिकांश में प्रसन्न और विवच हैं—जो सजावट के प्रभुत्व के द्योतक हैं।

रीतिकाल का दूसरा प्रयाग-चौशल था कोमल शब्द चयन। इन कवियों ने प्रयत्नपूर्वक सभी कठोर और श्रुति-कट्ट शब्दों का बहिष्कार किया है—अथवा कठोर शब्दों की हड्डियाँ तोड़कर उन्हें अत्यन्त लचीला और उनके खुरदरेपन को खरादकर चिकना कर दिया है, भले ही ऐसा करने में उन्हें अपने शब्द भण्डार की सीमित करना पड़ा हो। यहाँ समुक्ताधरा का प्रयोग

अत्यन्त विरल है, पद प्रायः जसमस्त हैं, समास यदि आय भी है तो छोटे हैं, और उनमें बड़े मैत्री और भाषा की प्रकृति का पूरा पूरा ध्यान रखा गया है। भाषा के प्रयोग में इन कवियों ने एक खास नाजुक-मिजाजी बरती है। इनके काव्य में किसी भी ऐसे शब्द की गुंजायश नहीं है जो माधुर्य गुण के अनुकूल न हो—जबरा के समुष्पन में इन्होंने कभी थुटि नहीं की। संगीत के रश्मी तारा में इनके शब्द माणिक मोता की तरह गुंथे हुए हैं—ऐसी रगाज्ज्वल शब्दावली जयन्त दुर्लभ है। इस प्रकार अंग्रेजी की अठारहवीं शताब्दी की भाँति रीति-काल में काव्य भाषा का एक विशिष्ट रूप बन गया था जिसके दो मुख्य तत्त्व थे नागरिकता और मसृणता। ये ही दो तत्त्व इस भाषा के शब्द चयन का नियमन करते हैं—ग्रन्थ के अतिरिक्त अवधी, बुंदेलखण्डी, संस्कृत, प्राकृत अपभ्रंश, फारसी—सभी के शब्दों के लिए, यदि उनमें उपयुक्त दोना गुण विद्यमान है, द्वार उ मुक्त था। उनमें सभी प्रकार के ग्राम्य अथवा अभद्र स्पर्शा का अभाव तो है ही, बाल बाल के चलते और काम-नाजी प्रयोगों को भी कभी बढ़ावा नहीं मिला—इसलिए उर्दूदाँ रसिका की रीति भाषा से यह शिकायत रही है कि उसमें मुहावरो की कद नहीं की गई। इस भाषा के लिए शब्दा अथवा पदों की सबसे बड़ी विशेषता थी रस सिकतता एवं संगीत—वस। इस प्रकार यह केवल काव्य की भाषा थी, जन-जीवन की भाषा नहीं थी—इसीलिए उसमें रचनात्मकता-मान थी, महाप्राणता और व्यापकता नहीं रह गई।

रीति काव्य का साहित्यिक आधार

जिस साहित्यिक दृष्टिकोण की दृष्टिसे हिंदी में चिन्तामणि के उपरान्त बंधकर निश्चित हुई—वह कोई आकस्मिक घटना नहीं थी। उसका एक विशेष साहित्यिक पृष्ठाधार था। वह एक प्राचीन परम्परा का नियमित विकास था—जिसके अंतर्गत प्राकृत संस्कृत अपभ्रंश और हिंदी के भक्ति काव्य में धीरे-धीरे बात अथवा ज्ञात रूप में विकसित होते रहे थे। यह प्राचीन परम्परा थी मुक्तक कविता की, जो काव्य की अभिजात परिपाटी और उसमें निर्णीत उदात्त 'काव्य वस्तुओं' को छोड़कर नित्य प्रति के सरल ऐहिक जीवन के छोटे ठाट चित्रों का आवरण रही थी। स्वदेश और विदेश के पण्डितों का अनुमान है कि जब जाभीर जाति भारत में आकर बस गई—और आर्यों की शिक्षा-संस्कृति का जाभीरा के उन्मुक्त जीवन से संयोग हुआ तो भारतीयों के मन में परलोक की चिन्ता से मुक्त नित्य प्रति के गृहस्थ जीवन के प्रति आकर्षण बढ़ने लगा। जीवन से बढ़कर इस प्रवृत्ति का प्रभाव काव्य

पर नी पडा और वही भी कवि की कल्पना आकाश जधवा जाकाश चुम्ब्री राज महला स उतरतर साधारण जीवन के सुख दुःखा म रमन लगी । इस दृष्टि परिवर्तन की सबसे पहली अभिव्यक्ति हम हाल की 'सत्तसई' म मिलती है जिसकी रचना चिन्तामणि स वम-स-वम १३ शताब्दी-पूर्व और अधिक-स-अधिक १६ शताब्दी-पूर्व हुई थी । हाल की 'सत्तसई' रीति-काव्य का सबसे प्रथम प्रेरक ग्रन्थ है । प्राकृत म रची हुई ये गाथाएँ प्राकृत जीवन व सरल सहज घात प्रतिघाता की चित्रबद्ध करती हैं । इनका वातावरण सवधा गाहस्थिक है और यौन सम्बन्धों के वर्णन म बहुद स्पष्टता पाई जाती है । अभिव्यक्ति म सहज गुण और स्वभावान्वित ही इनकी विशेषता है—अतिशयान्वित का कही भी महत्त्व नहीं दिया गया । इसी से इन गाथाओं म एक भाली सुकुमारता है, जैसी कि मतिराम आदि म मिलती है ।

जस्स जह विअ पठम तिस्सा अगम्मिणिवडिआ विट्ठी ।

तस्स तहिं चेअ ठिआ सप्पय केण विण विट्ठम ।

यस्य यत्रय प्रथम तस्या अग्रे निपतिता दृष्टि ।

तस्य तत्रय स्थिता सर्वांग केनापि न दृष्टम ॥

'सत्तसई' के उपरान्त इस प्रकार के शृंगार मुक्तकों के दो प्रसिद्ध ग्रन्थ सन्वृत म मिलते हैं । एक अमरक कवि का अमर शतक—दूसरी गावधा की 'आया सप्तशती' । इनकी रचना निश्चित ही 'प्राकृत सत्तसई' के आधार पर हुई है, परन्तु वातावरण म अंतर है । संस्कृत के इन छंदों म गाथाओं म अति प्राकृत जीवन का वह महज सौन्दर्य नहीं है । इनमें नागरिक जीवन की कृत्रिमता आ गई है । हाल की गाथाओं और गोवर्धन की आर्याओं को साथ रखकर पढ़ने से यह अंतर स्पष्ट हो जायगा । गाथाओं का सहज गुण और उस पर आश्रित वय सुकुमारता इन आर्याओं म नहीं है—अभिव्यक्ति में अलंकरण और अतिशयान्वित की ओर स्पष्ट ही इनका आग्रह बढ़ चला है । यह परम्परा संस्कृत और प्राकृत से अपभ्रंश में भी अवश्य चली होगी, परन्तु उसके प्रमाण रूप कोई विशेष स्वभाव ग्रन्थ नहीं मिलते—केवल जयवर्मन और हेमचन्द्र के 'कायानुशासन' म स्फुट गीत छन्द मिलते हैं । हेमचन्द्र के ग्रन्थ में उद्धत मुज के लोहे अपभ्रंश और हिन्दी के बीच की कड़ी है । इनके अतिरिक्त संस्कृत साहित्य में ऐहिक मुक्तक काव्य के कतिपय और भी ग्रन्थों की रचना हुई, जिनमें कालिदास के प्रचलित 'शृंगार तिलक', 'घटकपर', भक्तहरि रचित 'शृंगार शतक', बिल्हण की 'चौर पचाशिका' आदि अपने शृंगार माधुर्य के लिए प्रसिद्ध हैं । परन्तु ये ग्रन्थ उपयुक्त परम्परा से धाड़

भिन्न है, यद्यपि इसमें सन्देह नहीं कि उस परम्परा पर इनका यथेष्ट प्रभाव अवश्य पड़ा है। इनकी आत्मा में जो आभिजात्य की गंध है वह उह 'सत्तसई', 'जार्या सप्तशती' और 'जमरु शतक' के साधारण घरातल से पृथक् कर देती है। संस्कृत साहित्य में शृंगार के इन मुक्तका के समानान्तर ही भक्तिपरक मुक्तको की भी एक परिपाटी चल पड़ी थी जिसके अन्तर्गत 'दुर्गा सप्तशती', 'चण्डी शतक', 'वक्राक्षिपचाशिका' (शिव पावती वन्दना) और कृष्ण जीवन से सम्बद्ध 'कृष्ण लीलामृत' आदि के अनेक स्तोत्र ग्रन्थ आते हैं। इन स्तोत्रों की आत्मा में भक्ति की प्रेरणा होती हुए भी बाह्य रूप में प्रायः शृंगार की प्रधानता मिलती है। इनमें शिव पावती और राधा कृष्ण की शृंगार लीलाओं का जो वर्णन मिलता है वह किसी भी शृंगार-काव्य को लज्जित कर सकता है। बारहवीं से चौदहवीं शताब्दी तक बंगाल और बिहार में जो राधा कृष्ण की भक्ति के छंद रचे गए वे काम के सूक्ष्म रहस्या से जोत प्राप्त हैं विद्यापति के गीत इन्हीं का ताहि दी सस्करण हैं। इन ग्रन्थों के विषय में भी ठीक वही कहा जा सकता है जो कि 'शृंगार तिलक' आदि के विषय में कहा गया है अर्थात् इनका प्रभाव उपयुक्त परिपाटी पर असंदिग्ध रूप में स्वीकार करते हुए भी इनकी आत्मा को उसकी आत्मा से भिन्न मानना पड़ेगा। परन्तु हिन्दी रीति काव्य में जो 'राधा कहाइ सुमिरन' के बहाने का एक निरंतर माह तथा नायक के लिए कृष्ण और नायिका के लिए राधा शब्द का सप्रमास प्रयोग मिलता है उसके लिए इन स्तोत्रों का प्रभाव बहुत कुछ उत्तरदायी है। वास्तव में, रीति-काव्य की आत्मा का सम्बन्ध यदि ऐहिक मुक्तका की उपयुक्त परम्परा से माने तो उसका बाह्य रूप (Form) [जिसमें कि राधाकृष्ण के प्रतीका का प्रयोग हुआ है] के विधान में इन स्तोत्रों के कुछ स्पष्ट अनिवार्य मानन पड़ेगे। इस सत्य को स्वीकार करने के लिए इसलिए और भी बाध्य होना पड़ता है कि स्वयं रीति-युग में 'चण्डी शतक' 'चरण चन्द्रिका' आदि स्तोत्रनुमा ग्रन्थों की रचना यदा-नदा होती रही थी।

इन दोनों श्रेणियों के काव्यों को प्रभावित करने वाली एक तीसरी चिन्ता-धारा थी काम शास्त्र की, जो उसे तो बहुत पहले से ही प्रभावशाली थी, परन्तु संस्कृत-काव्य की अन्तिम शताब्दियों में अत्यधिक लोकप्रिय हो गई थी। इस चिन्ता धारा की सबसे महत्त्वपूर्ण अभिव्यक्ति हुई वात्स्यायन के काम सूत्र में, जो विज्ञान की अपेक्षा विचार और काव्य के अधिक निकट था। काम सूत्र के उपरान्त 'रति-रहस्य', 'अनग रम' आदि अनेक ग्रन्थों का प्रणयन हुआ। यौन विज्ञान और आयुर्वेद पर इनका प्रभाव जो कुछ भी पड़ा हो,

परन्तु काव्य के वर्णन और मनाविधान का इन्हान निश्चित रूप से प्रभावित किया। ऐहिक शृंगार मुक्तका, शिव और कृष्ण भक्ति के स्तोत्रों और नायिका भेद के ग्रन्थों पर इनका स्पष्ट छाप था। उनमें अंकित शृंगार-भावनाओं तथा कलि क्रीड़ाओं के चित्रों एवं नायिकाओं के भेद प्रभेदों में स्थान स्थान पर उपयुक्त ग्रन्थों की प्रतिध्वनि सुनाई देती है।

संस्कृत की यही तीन मुख्य साहित्यिक परम्पराएँ थी जिनसे प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप में हिन्दी रीति काव्य ने अपने अन्ततत्त्वा का ग्रहण किया। इससे उपरान्त तो हिन्दी साहित्य का ही उदय हो गया।

हिन्दी का आदिम युग वीर गीतों और वीर-गाथाओं से मुखरित था। वीर गीतों का तो प्रश्न ही नहीं उठ सकता, परन्तु वीर गाथा के कवियों में कुछ कवि—विशेषकर चन्दबरदायी—काव्य रीति के प्रति निश्चय ही सावधान थे। पृथ्वीराज रासा के शृंगार चित्रों में जनक चित्र ऐसे मिल जाते हैं जिनमें रूप के उपमानों को बहुत कुछ उसी प्रकार रीति में जकड़कर उपस्थित किया है जैसा रीति युग में हुआ है। उदाहरण के लिए, परिचित नख शिख लिया जा सकता है

(१) मनहु कल्प सति भान कला सोलह सो बनिष,
बाल बस सति ता समीप अमृत रस पिनिष ।
बिगसि कमल मृग भ्रमर नन खजन मृग लुट्टिय,
हीर कीर अर बिम्ब मोति नख सिख अहि घुट्टिय ।
छत्रपति गयब हरि हस गति बिह बनाण सच सचिय ।
पद्मनिष रूप पद्मावतिय मनहु काम कामिनि रचिय ॥^१

(२) देखि बरन रति रहस । बुद कन स्वेद सम्भुवर ।
चंद किरन मनमथ्य । हृथ कटठ जडु डुक्कर ॥
सुकवि चंद बरदाय । कहिय उप्पय भुति चासह ।
मनो मयक मनमथ्य । चंद पूज्यो मुत्ताह्य ॥
कर किरनि रहसि रति रग दुति । प्रफुलि कलौ कलि सुंदरिय ।
सुक कहै सुकिय इछनि सुनवि । प पगानिय सुंदरिय ॥^२

परन्तु इस प्रकार के रीति ग्रन्थित वर्णन कहाँ भी पाये जा सकते हैं। इसीलिए इनमें या इस प्रकार के अन्य वर्णनों में रीति तत्त्व खोजना विशेष अर्थ नहीं रखता। हिन्दी में वास्तव में सबसे पहला कवि विद्यापति हैं, जिनमें रीति

^१ चन्द्र, पद्मावती-समय पृ० रा०

^२ चंद

सन्त असदिग्ध रूप में मिलते हैं। रीति-काव्य की ऐंद्रिय शृंगारिकता का विद्यापति में अपार वैभव ही है। उसकी रीतियाँ का भी उनका अत्यंत मंधा। विद्यापति का शृंगार-चित्र सभी जलकृत है और प्रायः उन सभी के पं नायिका भेद का पृष्ठाधार स्पष्ट है। ऊपर गिनाई हुई काव्य परम्परा का ऐतिहासिक मुक्तका की परम्परा स्तोत्रों के भक्ति-रस में रंगकर जा रूप धार कर सकती है बहुत-कुछ वही हम विद्यापति में मिलता है। इसीलिए विद्यापति के सब चित्र ऐंद्रिय उल्लास से दीपित होत हुए भी अधिक स्थूल नहीं हो पाए हैं। उनमें एक सूक्ष्म तरलता है। दूसरे, रूप के प्रति भी उनका दृष्टिकोण सबका भावगत ही है—वस्तुगत नहीं है। उनका धरातल नित्य प्रति के गाहस्थ जीवन तक नहीं उतरा इसलिए उनमें वह मुखरता नहीं है जो रीतिकाल शृंगार चित्रों में अनिवार्य मिलती है। इन्हीं दो कारणों से विद्यापति रीति काव्य की परम्परा से थोड़ा बच जाते हैं। जयथा उनमें रीति-सन्तता। प्राच्य असन्निध है ही। उनके छंद रीति-काव्य के किसी भी संग्रह में उठाए रखे जा सकते हैं।

किछु किछु उतपति जकर भेल ।

चरन धपल गति लोचन लेल ॥

अब सब खन रह जाँचर हात ।

लाजे सखिगन न पुछए बात ॥

कि कहब माधव वयस क सधि ।

हेरतई मनसिज मन रहु बधि ॥

तइअओ काम हृदय अनुपाम ।

रोपल घट अचल कए ठाम ॥

सुनइत रस कया थापय चीत ।

जइसे कुरगिनि सुनये संगीत ॥

ससव जीवन उपजल याद ।

कओ न मानय जय-जबसाद ॥^१

उपयुक्त पद की प्रतिध्वनि आप न जान कितने रीति-छंदा में सुन सकते हैं चन्द विद्यापति आदि के काव्य से यह सबका स्पष्ट है कि इनकी रीति शास्त्र का पूरा पूरा ज्ञान था और उस समय रीति ग्रन्थों का बहुत-कुछ प्रचार हिंदी में भी निश्चित रूप से था। कृपाराम-वृत 'हित-तरंगिणी' इस अनुमा-

का साथ बन करती है। स्वयं उसकी ही रचना हिन्दी-काव्य के अत्यन्त आरम्भिक काल, सम्वत् १४६८, में हुई

सिधि निधि शिवमुख चन्द्र सखि माघ शुद्ध नृतिमासु ।

हित तरंगिणी हों रची कविहित परम प्रकासु ॥

इनके अतिरिक्त कृपाराम ने असदिग्ध शब्दा में अपने पूरे रचे हुए रीति ग्रन्थों की ओर संकेत किया है

बरनत कवि सिंगार रस छन्द बड़े विस्तारि ।

में बरयो बोहान बिच यातें तुषरि विचारि ॥^१

अतएव इसमें कुछ भी सन्देह नहीं रह जाता कि हिन्दी में रीति-काव्य की परम्परा लगभग उसके जन्म से ही आरम्भ हो जाती है—पुण्य या पुण्ड का अस्तित्व चाह रहा हो या नहीं। हित-तरंगिणी' शुद्ध रीति ग्रन्थ है। वह रीति का लक्ष्य ग्रन्थ भी नहीं बल्कि रूप से लक्षण ग्रन्थ है जिसमें सम्पूर्ण नायिका भेद अत्यन्त विस्तार के साथ वर्णित है। कृपाराम ने, जसा कि उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है, इस ग्रन्थ का प्रणयन अनेक ग्रन्थ पढ़ने के उपरान्त, फिर आप विचारकर, कविया और नागरिका के लिए किया है। उनका मूल आधार यद्यपि भारत ग्रन्थ है, परन्तु उन्होंने सभी परवर्ती ग्रन्थों का अनुशीलन किया है और अत्यन्त स्वच्छ लक्षण-उदाहरणों के द्वारा बड़ी सुखी भाषा में नायिका भेद के सूक्ष्माति-सूक्ष्म भेदों का निरूपण किया है। विस्तार की दृष्टि से यह ग्रन्थ हिन्दी के अनेक परवर्ती ग्रन्थों से अधिक समृद्ध है। बाद में मतिराम, बेनी प्रवीण, पद्माकर आदि ने भी इतने सूक्ष्म भेद नहीं किए। इनके अतिरिक्त दूसरे गुण इस ग्रन्थ में यह है कि इसकी शैली सचित्र वर्णनात्मक ही नहीं है, स्थान-स्थान पर विवेचनात्मक भी है। कवि ने भिन्न भिन्न भेदों का समन्वय और संगठन करने का प्रयत्न किया है।

सूर कृपाराम के समसामयिक ही थे। 'सूरसागर' में भी रीतिबद्ध शृंगार चित्रों की कमी नहीं है। विद्यापति की भाँति सयोग और वियोग के सभी पहलुओं का सूक्ष्म वर्णन तो सूर में ही उनके चित्रों में अलंकरण का प्राचुर्य है और नायिका भेद का पृष्ठभूमि भी। यहाँ तक कि सूर ने विपरीत रीति को भी नहीं छोड़ा। भक्त कवि सूर की खण्डिता का एक चित्र देखिए

तहँइ जाहु जहँ रनि बसे ।

अरगज अग मरगजी भाला वसन मुगध भरे से हैं ।

काजर अघर कपोलनि चदन लोचन अरुन बरे से है ॥^२

^१ हित-तरंगिणी

^२ सूरसागर

जोर रीति कवि विहारी के प्रसिद्ध दोहे से मिलाइए
 पलक पीक, अजन अधर, लसत महावर भाल ।
 आजु मिले सु भली करी, भले बने हो लाल ॥^१

इस प्रकार मूर के जनक चिन्ता का रीति-कविया ने रस भाव हाव, नायिका और अलंकार के उदाहरणों में बिना किसी कठिनाई के रूपांतर करके रख दिया है।

मूर का दूसरा ग्रन्थ 'साहित्य लहरी' दृष्टकूट और चित्रालंकारों का चक्र-व्यूह है इसलिए एक तरह से वह रीति अन्तर्गत अलंकार परम्परा में आता है। मूर के उपरान्त तुलसी कृत 'बरवै रामायण' पर रीति का प्रभाव स्पष्ट है। उसके अनेक बरवै प्रायः अलंकारों के उदाहरण से लगते हैं। उधर रहीम और नन्ददास ने तो नायिका भेद पर स्वतन्त्र ग्रन्थ ही लिखे हैं। रहीम का प्रसिद्ध ग्रन्थ 'बरवै नायिका भेद है', जिसमें विभिन्न नायिकाओं के लक्षण न देकर अत्यन्त मरस और स्वच्छ उदाहरण ही दिए हुए हैं। यह ग्रन्थ निश्चय ही एक मधुर रीति ग्रन्थ है। इसमें नायिकाओं के देश-भेद भी दिए गए हैं। बाद में देव ने 'रसविलास' आदि में इसी का अनुकरण किया है। इसके अतिरिक्त रहीम के अनेक फुटकर शृंगार दोहों को भी बड़ी मरसता से रीति काव्य के अन्तर्गत माना जा सकता है।

नन्ददास ने अपना ग्रन्थ 'रसमजरी' भानुदत्त की रसमजरी के आधार पर लिखा है

'रसमजरी' अनुसारि क, नद सुमति अनुसार ।
 धरनत बनित भेद अहं, प्रेम सार बिस्तार ॥

रहीम ने जहाँ केवल उदाहरण ही दिए हैं, वहाँ नन्ददास ने उदाहरण न देकर बस लक्षण मात्र ही दिए हैं। नन्ददास का नायिका निरूपण अत्यन्त स्पष्ट और विशद है—उन्होंने अपने लक्षणा को सूत्र बनाकर नहीं छोड़ दिया, बरन् भिन्न भिन्न नायिकाओं के स्वरूप का स्वच्छता और विस्तार के साथ वर्णन किया है। वास्तव में—जैसा कि एक हिन्दी के नेटक ने कहा है—'रसमजरी' नायिका-भेद पर एक सुन्दर पद्यबद्ध निबन्ध है।

इस प्रकार रीति परिपाटी गिरती-पड़ती विभी-न विभी रूप में आरम्भ में ही चल रही थी, परन्तु अभी हिन्दी में कोई ऐसा आचार्य न हुआ था जिसके व्यक्तित्व में उसको बल प्राप्त होता। कृपाराम की 'हितनरगिणा' यद्यपि एक

शुद्ध रीति ग्रन्थ थी—परन्तु एक तो उसका क्षेत्र केवल नायिका भेद तक ही सीमित था, दूसरे कृपाराम के 'यस्तित्व म इतनी शक्ति नहीं थी कि रीति परम्परा को काव्य की जगह प्रचलित परम्पराओं के समक्ष प्रतिष्ठित कर सकते। यह काव्य केशवदास ने किया। केशवदास हिन्दी के पहले आचार्य हैं, जिन्होंने काव्य रीति के प्रति सचेत होकर उसके विभिन्न अंगों का गम्भीर और पाण्डित्यपूर्ण विवेचन किया है। यह तो ठीक है कि उनका मिद्धान्त-वाक्य रूप यह दोहा

जवपि सुजाति सुलच्छिनी, सुबरन सरस सुवृत् ।

भूपन बिनु न बिराजई, कविता बनिता मित ॥

—और व्यावहारिक रूप में भी अलंकार के प्रति उनका अनुचित मोह, दोनों ही उन्हें दण्डी जादि अलंकारवादिया की कोटि में रखत हैं—परन्तु उनकी 'रसिक प्रिया' रस और नायिका भेद का प्रौढ़ ग्रन्थ है। यदि हम केशव की 'रसिक प्रिया' को ही लें, 'कवि प्रिया' को न देखें तो—उन्हें रसवादी कहने में कोई आपत्ति नहीं की जा सकती। उन्होंने भी उसी आग्रह से शृंगार को रसराज माना है और उसी तन्मयता के साथ नायिका के सूक्ष्मातिसूक्ष्म भेदों का वर्णन किया है। कहने का तात्पर्य है कि केशव ने वास्तव में पूर्व ध्वनि तथा उत्तर ध्वनि दोनों कालों की विचारधाराओं को हिन्दी में अवतरित किया। 'कविप्रिया' में अलंकार और अलंकार में अभेद करने वाली पूर्वध्वनि काल की विचारधारा की अभिव्यक्ति है और शृंगार का एकमात्र रस स्वीकृत करने वाली 'रसिक प्रिया' पर उत्तर ध्वनि काल की मिद्धान्त परम्परा का गहरा प्रभाव है। अतएव केशवदास हिन्दी रीति परम्परा के सबसे पहले माग स्तम्भ हैं। केशव के उपरांत दूसरा महत्त्वपूर्ण नाम प्रसिद्ध कवि सनापति का है जिन्होंने 'कल्पद्रुम' में काव्य के जग उपागों का विवेचन किया है। काव्य कल्पद्रुम आज अप्राप्य है—परन्तु उनके नाम और एकाध स्थान पर उसके प्रति किए हुए संकेतों से अनुमान किया जाता है कि वह 'काव्य प्रकाश' की शैली पर काव्य की सम्पूर्ण रीतियों पर प्रकाश डालने वाला ग्रन्थ होगा। फिर तो चिन्तामणि और उनके बंधु द्वय का ही युग आ जाता है। और रीति ग्रन्थों की क्षीण रेखा धारा जो हिन्दी के जन्म काल से दबती छिपती चली जा रही थी, अंत अंत मुखी होकर प्रवाहित होने लगती है।

उपयुक्त विवेचन के उपरान्त साधारणतः यही परिणाम निकाला जा सकता है कि हिन्दी में रीति परम्परा का आरम्भ तो उसके जन्म-काल से ही मानना पड़ेगा—पुण्य या पुण्ड्र कवि विशेष का अस्तित्व चाहे मानें या नहीं। जन

ममाल में जहाँ समय प्रभाव के अनुकूल वीर भाव अथवा निगुण-सगुण भक्ति की भावनाएँ काव्य रूप में अभिव्यक्त हो रही थी, वहाँ साहित्यविद् पण्डितों की गोष्ठियों में आरम्भ से ही रीति परम्परा का किसी-न किसी रूप में पोषण हो रहा था। (वीर गाथा और भक्ति काल के शास्त्रनिष्ठ कवियों की कविता मुक्तारमा होकर भी रीति के रश्मी वधना का मोह नहीं छोड़ पाती थी—बद, मरुति नाहू मूर, तुलसी नन्ददास मभी की रीति के प्रति जागरूकता इसका असहिष्णु प्रमाण है)। कुछ इतिहासकारों का यह तक कि हिन्दी-साहित्य के आरम्भ में ही रीति ग्रन्थों का किस प्रकार निमाण हो सकता है—लक्षण-ग्रन्थ तो लक्ष्य ग्रन्थों की समृद्धि के उपरान्त ही सम्भव है—अत्यन्त स्थूल है, क्योंकि हिन्दी साहित्य स्वतन्त्र रूप से फूटा हुआ कोई सवया नवीन साध नहीं है। वह संस्कृत और प्राकृत-अपभ्रंश की प्रवाहमान काव्य धारा का एक रूपान्तर मात्र है। संस्कृत-काव्य का परवसान रीति ग्रन्थों में ही हुआ है—अतएव हिन्दी के आरम्भ में रीति ग्रन्थों की रचना संभव नहीं हो सकती थी। हिन्दी की इस रीति परम्परा का पहला निम्नलिखित ग्रन्थ है 'रित-तरणिणी'—परन्तु फिर भी उसकी वास्तविक गौरव प्रतिष्ठा 'रतिक प्रिया' और 'रमिक प्रिया' की रचनाओं के साथ। केशव के 'रतिक प्रिया' के बाद 'रमिक प्रिया' में भी चूँकि जन रस अनुकूल नहीं थी—केशव का 'रतिक प्रिया' और मूर के सब व्यापी प्रभाव से आक्रान्त था—'रमिक प्रिया' में जन रस आ पाया। चित्तमणि के समय तक उस जन रस के 'रतिक प्रिया' और 'रमिक प्रिया' से यह धारा शत सहस्रमुखों में फैल गई। 'रतिक प्रिया' चित्तमणि का महत्त्व केवल आत्मिक ही नहीं था, बल्कि उसमें जन रस का ही ता था कि उसने समय में जन रस को उद्विग्न कर दिया और जन रस का ताँता बँध गया। गुण प्रवर्तन के बाद 'रतिक प्रिया' में जन रस परवर्ती रीति कवियों में मरिमा न थी, इसका उल्टा रूप 'रमिक प्रिया' में यह गौरव उहाने के भाव का है, जिसमें जन रस के भाव के स्वयं के अधिकारी भी हैं। क्योंकि 'रमिक प्रिया' में जन रस के भाव के स्वयं के अधिकारी भी हैं। क्योंकि 'रमिक प्रिया' में जन रस के भाव के स्वयं के अधिकारी भी हैं।

सहायक ग्रन्थो की सूची

१ रीति-काव्य की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

Tarachand *A Short History of the Indian People*

—हिन्दुस्तान के निवासियों का संक्षिप्त इतिहास

Rawlinson, *India—A Short Cultural History*

Edwards and Garre, *Moghul Rule in India*

Tarachand, *Influence of Islam on Indian Culture*

Ishwari Prasad, *A Short History of Muslim Rule in India*

Moreland, *From Akbar to Aurangzeb*

Banarsi Prasad Saxena, *History of Shah Jahan of Delhi*

Jadunath Sarkar, *History of Aurangzeb*

—*Fall of the Moghul Empire*, Vols I and II

—*Studies in Moghul India*

Irwin *Later Moghuls*, Vols I and II

Khosla *Moghul Kingship and Nobility*

Tod, *Annals and Antiquities of Rajasthan*

ART

Havell, *Indian Sculpture and Painting*

V Smith, *History of Fine Arts in India*

Percy Brown *Indian Painting*

राय कृष्णदास भारत की चित्रकला

२ शास्त्रीय आधार

भरतमुनि नाट्यशास्त्र

दण्डी काव्यादश

वामन काव्यालंकारसूत्रवृत्ति

जान दबधन, अभिनवगुप्त ध्वन्यालोक (लोचन-सहित)

कुन्तक वक्रोक्तिजीवितम्

भोज शृंगारप्रकाश

धनञ्जय दशरूपक

राजशेखर काव्यमीमांसा

मम्मट काव्यप्रकाश

विश्वनाथ साहित्यदपण

जयदेव चंद्रालोक

भानुदत्त रसतरंगिणी

—रसमञ्जरी

जगन्नाथ रसगगाधर

रूपगास्वामी उज्ज्वलनीलमणि

हरिऔध रस कलश

रामचन्द्र शुक्ल चिन्तामणि

श्यामसुन्दरदास साहित्यालोचन

केशवप्रसाद मिश्र मेघवृत्त की भूमिका

गुलाबराय नवरस

बहैयालाल पोद्दार रस मञ्जरी, अलंकार-मञ्जरी

अजुनदास केडिया भारती भूषण

S K De *Sanskrit Poetics*

Kane, *Introduction to Sahitya Darpana*

Sankaran, *Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit*

Lahiri, *The Concepts of Riti and Guna in Sanskrit Poetics*

Bhagwandass, *The Science of Emotions*

Croce, *Aesthetic*

Richards, *Principles of Literary Criticism*

—*Practical Criticism*

Mellone and Drummond *Elements of Psychology*

Stout, *Manual of Psychology*

James *Principles of Psychology*

McDougall, *Outline of Psychology*

—*Energies of Man*

Dewey, *Psychology*

Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*

—*Interpretation of Dreams*

—*Leonardo da Vinci*

Jung *Psychological Types*

— *Modern Man in Search of a Soul*

Bosanquet, *History of Aesthetic*

Bain, *English Composition and Rhetoric*

Pater, *Appreciations*

Read, *English Prose Style*

Murry, *The Problem of Style*

३ रीति-काव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ

मिश्रबन्धु मिश्रबन्धु विनोद, नवरत्न

रामचन्द्र शुक्ल हिंदी साहित्य का इतिहास

श्यामसुन्दरदास भाषा और साहित्य

डॉ० रसाल हिंदी साहित्य का इतिहास

विश्वनाथप्रसाद मिश्र वाङ्मय विमर्श, पद्माकर-पद्मावृत, बिहारी की वाग्बिभूति

केशव रसिक प्रिया, कवि प्रिया

चित्तामणि कविकुल-कल्पतरु

जसवन्तसिंह भाषा भूषण

मतिराम रसराज, ललित-ललाम

भूषण शिवराजभूषण

कुलपति रस रहस्य

दास काव्य निणय, भृगार निणय

दूलह कविकुलकठाभरण

बेनीप्रवीण नवरसतरंग

पद्माकर जगद्विनोद, पद्माभरण

प्रतापसाहि काव्य विलास (ह० लि०)

— चम्पायकौमुदी

रसिकगोविंद रसिकगोविंदानन्दधन (ह० लि०)

उत्तमचन्द भण्डारी अलंकार-आशय (ह० लि०)

राजशेखर काव्यमीमांसा

मम्मट काव्यप्रकाश

विश्वनाथ साहित्यदर्पण

जयदेव चन्द्रालोक

मानुदत्त रसतरंगिणी

—रसमञ्जरी

जगन्नाथ रसगगाधर

रूपगोस्वामी उज्ज्वलनीलमणि

हरिऔध रस कलश

रामचन्द्र शुक्ल चिन्तामणि

प्रियामसुन्दरदास साहित्यालोचन

केशवप्रसाद मिश्र मेघदूत की भूमिका

गुलाबराय नररस

बहैयालाल पोद्दार रस मञ्जरी, अलंकार-मञ्जरी

अजुनन्तस केडिया भारती भूषण

S K De, *Sanskrit Poetics*

Kane, *Introduction to Sahitya Darpana*

Sankaran, *Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit*

Lahiri, *The Concepts of Riti and Guna in Sanskrit Poetics*

Bhagwandass, *The Science of Emotions*

Croce *Aesthetic*

Richards, *Principles of Literary Criticism*

—*Practical Criticism*

Mellone and Drummond, *Elements of Psychology*

Stout, *Manual of Psychology*

James *Principles of Psychology*

McDougall, *Outline of Psychology*

—*Energies of Man*

Dewey, *Psychology*

Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*

—*Interpretation of Dreams*

—*Leonardo da Vinci*

Jung, *Psychological Types*

— *Modern Man in Search of a Soul*

Bosanquet, *History of Aesthetic*

Bain, *English Composition and Rhetoric*

Pater, *Appreciations*

Read, *English Prose Style*

Murry, *The Problem of Style*

३ रीति-काव्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ

मिश्रबन्धु मिश्रबन्धु विनोद, नवरत्न

रामचन्द्र शुक्ल हिन्दी साहित्य का इतिहास

श्यामसुन्दरदास भाषा और साहित्य

डॉ० रसाल हिन्दी साहित्य का इतिहास

विश्वनाथप्रसाद मिश्र बाङ्ग मय विमल, पद्माकर-पद्माभूत, बिहारी की वाग्विभूति

केशव रसिक प्रिया, कवि प्रिया

वितामणि कविकुल-कल्पतरु

जसवंतसिंह भाषा भूषण

मतिराम रसराम, ललित-ललाम

भूषण शिवराजभूषण

कुलपति रस रहस्य

दास काव्य निषय, शृंगार निषय

दूलह कविकुलकटाभरण

वेनीप्रवीन नवरसतरंग

पद्माकर जगद्विनोद, पद्माभरण

प्रतापसाहि काव्य विलास (ह० लि०)

—व्यग्यायकौमुदी

रसिकगावि द रसिकगोविन्दानन्दधन (ह० लि०)

उत्तमचन्द भण्डारी अलंकार-आशय (ह० लि०)

